This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

STANFORD·VNIVERSITY·LIBRARY

Das Musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung.

Übersichtlich und gemeinfaßlich dargestellt

von

Dr. K. E. Schneider,
Institutslehrer für Ästhetik und deutsche Literatur in Dresden.

STANFORD LIBRARY

Zweite, kontrapunktische oder mehrstimmige Periode.

Leipzig,
Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
1864.

ML2500
S359
v. 2
Musc

508209

STANFORD LIBRARY

Printed in Germany

Vorwort.

Dankbar für jedes eingehende, im Intereſſe der Sache lautgewordene Urtheil der Kritik über den I. Band meiner Liedgeſchichte, bedauere ich nur, daß ſie ſich gerade auf die wichtigen, darin angeregten Principienfragen ſo wenig eingelaſſen hat, alſo auf diejenigen Punkte, die noch bei Weitem nicht zu den ausgemachten Dingen in der Muſikwiſſenſchaft gehören und die doch für die letzte Begründung dieſer Wiſſenſchaft ſo unerläßlich ſind. Solche Punkte ſind z. B. die Herleitung des abendländiſchen Kirchengeſanges aus dem Weſen des Chriſtenthums und ſpeciell des mittelalterlichen Katholicismus; der Nachweis des formalen Grundunterſchiedes zwiſchen der antiken und der chriſtlichen Dichtung und die Zurückführung der letztern auf das Princip der Zweitheiligkeit, die denn auch für die rhythmiſche Geſtaltung des abendländiſchen Geſanges maßgebend geworden iſt; ferner die pſychologiſche Begründung des germaniſchen Liedes theils aus der landſchaftlichen Natur, theils aus der geiſtigen Organiſation der betreffenden Völker, die Entwickelung der Liedſtrophe aus der Verſchmelzung der älteſten Formen des Kirchengeſanges mit dem Grundſchema des altgermaniſchen Volksgeſanges.

Eingehender dagegen hat die Kritik ſich über meinen Periodiſirungsverſuch geäußert und damit auch ihr Urtheil über die Partition des vorliegenden Werkes abgegeben, welchem ich jenen Plan zu Grunde gelegt habe. Ich bekenne aber, durch die geäußerten Bedenken in meiner Überzeugung nicht wankend geworden zu ſein. Vielmehr iſt es noch jetzt meine Anſicht, daß es eine einfachere Gliederung ſowohl der geſammten Muſikgeſchichte wie der des Liedes nicht geben könne, als die Theilung zu einer

Hälfte bloßer Formstudien und zu der andern mit selbständigem Empfindungsausdruck. Und ebenso zerlegt sich mir noch jetzt die erste Hälfte in eine Periode bloß kantillirenden, naiv einstimmigen Sprechgesanges und in die andere mehrstimmiger Tonsatzoperationen, die zweite Hälfte ganz analog in einen Zeitraum bloß umschreibender, andeutender Stimmungsmalerei und in den andern sprechender, dramatisch lebendiger Gefühlsdarstellung. Wenigstens in dem vorliegenden Werke mußte ich an der einmal zu Grunde gelegten Theilung festhalten, schon im Interesse der innern Einheit und Gleichmäßigkeit der Gesammtbehandlung. Aber auch abgesehen hiervon, ist mir noch nirgends die Unhaltbarkeit jener Partition fühlbar geworden, vielmehr hat sich mir während der Ausarbeitung selbst ihre Richtigkeit, ihre innere Nothwendigkeit mehr und mehr bestätigt.

Bezüglich der Tendenz des Werkes erinnere ich daran, daß es nicht meine Absicht ist, ein gelehrtes Buch für Fachkenner zu schreiben, ein Buch, von welchem Bekanntschaft mit der Musikgeschichte und Urtheilsfähigkeit über Musikwerke nicht in das Publikum dringen, sondern die Musikwissenschaft eine verschlossene Geheimlehre für wenige Auserwählte bleiben würde. Ersprießlicher und nöthiger schien mir's, die Tonwerke der Vorzeit dem Bewußtsein der Gegenwart zu vermitteln, also im vorliegenden Falle das Lied, und zwar das mehrstimmige Lied, dem Verständniß und der Anschauung des musikalischen Publikums nahezu bringen. Diese Tendenz ist, genau genommen, eine zwiefache und legt dem Historiker Verpflichtungen nach beiden Seiten auf. Einmal nämlich muß er — rein historisch — die alten Tonwerke genau in ihrer Originalgestalt geben, ganz so, wie sie von der Vergangenheit überliefert sind, wie sie zu ihrer Zeit ausgesehen oder geklungen haben; und anderntheils hat er, in Anbequemung an den Verständnißgrad seines Leserkreises, von den Werken der Vorzeit verständlich und anschaulich zu sprechen, so daß er selbst dem Dilettanten lesbar und lehrreich wird. Daraus ergiebt sich aber nothwendig eine vermittelnde Darstellungsweise, welche zwar die Produkte der Vergangenheit in ihrem Wesen, d. h. in ihrem melodischen Tongange und ihren harmonischen wie rhythmischen Eigenthümlichkeiten bestehen läßt, sie dabei aber in die moderne, dem Leser allein vertraute Schreibweise kleidet: so wird das Alte in seiner Originalgestalt der Hauptsache

nach erhalten, und doch erscheint es wie ein Heutiges und Bekanntes; ja in manchen Fällen verhilft sogar erst die moderne Notirungsweise den alten Gesängen zu ihrer wahren Gestalt und macht das aus ihnen, was die alte Zeit und Schreibweise an ihnen nur noch nicht auszudrücken fähig war. Zu diesem Behuf sind vor Allem die großen Noten der alten Zeichenschrift zu beseitigen und statt ihrer die kürzern unserer heutigen Notationsweise zu setzen; statt der alten Schlüssel hat man sich der neuern, des G- und F-Schlüssels, zu bedienen und die alten Vorzeichnungen mit den einfachern heutigen zu vertauschen; wo bei rhythmischen Gesängen die Taktstriche fehlen, wird man sie zu setzen haben; wo die Textworte ausgelassen sind oder falsch stehen, müssen sie an den betreffenden Stellen, soweit möglich, untergelegt und berichtigt werden u. s. w.

Diese Rücksicht auf Verständlichkeit nöthigte mich zunächst, die musikwissenschaftliche Fachsprache aufzugeben und mich dieser Terminologie nur soweit zu bedienen, als sie dem Publikum schon anderweitig geläufig ist; die eigentlichen, treffenden Kunstausdrücke mußten vermieden und nur solche durften gewählt werden, welche den Gegenstand wenigstens ungefähr, nur andeutend oder annäherungsweise bezeichnen. Auch in das subtile Detail der musikalischen Theorie, besonders der Harmonielehre, durfte ich mich nirgends einlassen und nahm lieber die Gefahr auf mich, Manches nur halb richtig oder wohl gar scheinbar falsch zu sagen. Wie ich mich z. B. über die alten Kirchentonarten, über deren harmonische Eigenthümlichkeiten u. s. w. ausgesprochen habe, findet der Unterrichtete möglichenfalls ungenau und nur zur Hälfte wahr; für den Laien aber, dem es an Sachkenntniß dieser Dinge fehlt und der doch in die alte Musik eingeführt werden sollte, glaubte ich gerade so sprechen zu müssen. Aus demselben Grunde durfte ich auch nicht objektiv in dem Sinne sein, daß ich ausschließlich von den alten Tonwerken als solchen sprach, sie bloß in ihrer authentischen Gestalt, als Produkte ihrer Zeit, als Reliquien der Geschichte darlegte: sondern ich mußte, wenn sie dem Leser anschaulich werden sollten, sie in Vergleich mit unserer heutigen Musik stellen, an dieser ihre Vorzüge wie Mängel nachweisen und dabei an den Geschmack, an das Urtheil der Gegenwart appelliren. Nur von der Auffassung heutiger Tonwerke konnte ich zur Anschauung der alten vordringen; nur in-

dem ich das Abweichende der alten von den jetzigen aufzeigte, ließ sich ein ungefähres Bild der alten selbst entwerfen und für die Vorstellung des Lesers ermöglichen. Mit andern Worten: ich durfte nicht rein historisch, ich mußte ebenso sehr ästhetisch verfahren. Eine objektiv historische Darstellung der Musik wäre für den Leser Hieroglyphenschrift; verständlich werden ihm die alten Tonwerke erst an dem Maßstabe der heutigen und in der vertrauten Sprache moderner Kunst- und Musikwissenschaft.

Zwingender noch ist das Aufgeben des Alten und Alterthümlichen bei der Wiedergabe der alten Notationen. Bekanntlich schrieb das Mittelalter Alles was es von Gesang schuf — und eine andere Gestalt hatte ja die Musik damals noch nicht — in langen Noten, weil es entweder wirklicher Kirchengesang von feierlicher Würde und Langsamkeit war, oder weil es doch unter dem Einfluß der Kirche entstand und von Geistlichen aufgezeichnet zu werden pflegte. Aber schon damals war diese große Notenschrift eine Unwahrheit, wenn man den wahren Zeitwerth, die wirkliche Ausführung der Gesänge damit verglich. Am Wenigsten beim Kirchengesange, da dieser in der That möglichst langsam vorgetragen wurde, sich also bei ihm Charakter und schriftliche Aufzeichnung am Meisten entsprachen. Aber auch bei ihm sind die langen Noten immer noch länger, als seine klingende Gestalt gelautet hat und dürfen unbeschadet der Wahrheit der Sache um einige Zeitwerthe verkürzt werden: wenn wir die alten Hymnen und Sequenzen in ganzen und halben Taktnoten schreiben, etwa wie unsere Choräle, so haben wir noch immer dasjenige Zeitmaß, worin sie faktisch gesungen worden sind, also auch diejenige Gestalt, welche sie in der Ausübung damals wirklich hatten. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem religiösen Volksgesange, der gleichfalls entweder aus wirklich kirchlichen oder kirchlich zugerichteten Melodien bestand und dessen lange Notenschrift daher ebenso unbedenklich verkürzt werden darf, ohne das richtige Zeitmaß zu beeinträchtigen. Beispielshalber verweise ich auf Nr. 40 der „religiösen Volksmelodien“: „Als Jesus Christ geboren war“. Am Wenigsten will die lange Notenschrift zu den weltlichen Melodien passen, da das Volk diese seine eigensten Weisen keinenfalls in den langathmigen Rhythmen gesungen hat, worin sie aufgezeichnet sind; wenigstens ist es meine individuelle Überzeugung, daß das gesunde Volksgefühl, wo es sich

unbelauscht und unbeschränkt äußern durfte, seine selbsterfundenen, seine liebsten und besten Lieder nur in der ihm eignen belebten Rhythmik gesungen haben kann. Bei vielen Melodien ist die lange Notenschrift eine absolute Verunstaltung, nicht bloß im cantus firmus der mehrstimmigen Tonsätze, sondern schon in den einstimmigen Originaldrucken der Singbücher, Liedersammlungen u. s. w., wo sie gleichfalls in langen Zeitwerthen notirt stehen. Hier ist daher, meinem Dafürhalten nach, der Historiker im vollkommensten Rechte, wenn er die Melodien auf geringere Zeitwerthe reducirt und ihnen auch in der Schreibweise die kurze Rhythmik giebt, worin das Volk und wir Alle Volkslieder zu singen pflegen: in dieser Gestalt sind die alten Singweisen ursprünglich gedacht und erfunden worden, in dieser Gestalt erst kommen sie zu ihrer eigentlichen Geltung und Wahrheit.

Dies sind die Grundsätze, nach denen ich mich bei Redaktion der alten Gesangmelodien in rhythmischer Hinsicht gerichtet habe. Ich habe überall die Wahrheit der Sache, den Charakter, die klingende Ausübung der Gesänge im Auge gehabt und hiernach die Notation modificirt. Dadurch ist den Originalmelodien nicht bloß kein Eintrag gethan, sondern sie sind erst hierdurch auf ihr richtiges rhythmisches Maß, auf ihre wahre Erscheinungsform gebracht worden. In dieser Gestalt haben v. Tucher, v. Winterfeld, Wackernagel, Bokens, Meister u. A. die alten Melodien vorgelegt, in dieser Weise glaubte auch ich ihrer Natur am Meisten zu entsprechen.

Schwerer dürfte es sein, anderweitige Änderungen zu rechtfertigen, die ich an der äußern Gestalt der alten Singweisen vorgenommen habe und zu denen ich den Grund theils in der ungenauen Schreibart ihrer Zeit, theils in dem Zwange des kontrapunktischen Tonsatzes fand, in dessen verunstaltender Umhüllung sie großentheils aufbewahrt sind. Rhythmische Versehen z. B., wie überschüssige oder fehlende Noten und Pausen und — daraus folgend — falsche Dehnung oder Kürzung der musikalischen Perioden habe ich mir in allen Fällen zu beseitigen erlaubt, wo die gesammte Haltung der Lieder darauf führt, daß dergleichen Anomalien nur aus äußern Einwirkungen hervorgegangen sind und nicht schon der authentischen Originalgestalt der Lieder angehaftet haben. Dies gilt ganz be-

sonders vom weltlichen Volksliede. Ich bin keineswegs der Ansicht, daß das Volk schon in jenen frühen Zeiten das vollkommen richtige Gefühl für melodischen Wohllaut und rhythmische Integrität gehabt habe; aber ebenso wenig kann ich mich davon überzeugen, daß das Volk in seiner Gesangpraxis konsequent Verstöße gegen Beides gemacht haben soll, die sich schon dem unbefangenen Gefühl als beleidigend aufdrängen, oder gar, daß das Volk ganze Melodien in solch fortwährenden Verstößen hingesungen habe. In solchen Fällen, wo die betreffenden Melodien ihren weltlichen Charakter und gesundes Gefühl auf das Unzweideutigste verrathen und daher die höchste Wahrscheinlichkeit für rhythmisch scharfe Gliederung spricht, habe ich die betreffenden Singweisen zu ihrer muthmaßlich richtigen Fassung zurückzuführen gesucht. Vollends ohne Bedenken habe ich dies Verfahren da beobachtet, wo die Entstellung der Melodie nur durch die Willkühr der alten Tonsetzer oder durch Rücksichten der Methode, der Satzkunst veranlaßt worden ist, wie sich dies bei vielen weltlichen Volksweisen aus dem melodischen Tongange oder dem rhythmischen Zuschnitt unschwer nachweisen läßt. Solchen Liedern, bei denen es demnach auf treue Wiederherstellung der Originalgestalt ankam, habe ich auch Taktstriche hinzugefügt (siehe z. B. Nr. 15 der „religiösen Volksmelodien": „Als ich bei meinen Schafen wacht"), Texte untergelegt, wo sie in den Quellenwerken fehlten, oder, wo die Textstellung offenbar nachlässig und sinnwidrig war, dieselbe berichtigt, die auf eine Sylbe gesungenen Noten durch Bogen verbunden, in unzweifelhaften Fällen wohl auch die Tonart und das Tempo vorgezeichnet u. dgl. Dagegen habe ich die alterthümliche Orthographie der Texte meist unverändert aufgenommen, weil sie das Bild des alterthümlichen Originals vervollständigen hilft. All dergleichen Änderungen schienen mir da eine Gewissensache, eine Pflicht gegen die Wahrheit des Gegenstandes, wo es darauf ankam, die Überreste der Vorzeit wieder zu dem zu machen, was sie in ihrer Zeit wirklich gewesen sind, die alten Volksweisen so erklingen zu lassen, wie sie das Volk ehemals wirklich gesungen haben muß und wie sie dem heutigen Leser als wirkliche Volkslieder entgegentreten.

Dagegen habe ich bei den mehrstimmigen Tonsätzen, abgesehen von den hinzugefügten Taktstrichen und den untergeschriebenen Textworten,

Nichts weiter gethan, als die langen Noten, sobald sie dem Leser gar zu unverständlich waren, in die nächst kleinern verwandelt, die ihm jedenfalls vertrauter sind: denn hierdurch gewinnen auch diese Tonstücke, wie die einstimmigen Volkslieder, an Verständlichkeit für den Leser, ohne an Ursprünglichkeit zu verlieren. Betreffs Unterlegung der Textworte habe ich mich theils nach den Andeutungen gerichtet, welche die Tonsetzer oder Herausgeber in den wenigen von ihnen selbst untergeschriebenen Worten geben, theils mich dabei vom sinngemäßen Tonfall der Sylben und Wörter, diesem untrüglichsten Fingerzeig, leiten lassen. Alle sonstigen Eigenthümlichkeiten der Tonsätze aber gehören so wesentlich zu deren ureigenstem Charakter, daß daran auch nicht das Mindeste geändert werden darf. Während der Volksgesang, auch schon der damalige, gewissen Ansprüchen des allgemeinen Gefühls zu genügen hat, in deren Interesse denn auch dahin zielende Besserungen in der äußern Gestalt gerechtfertigt erscheinen, muß dem Kunstgesange der ganze Eigensinn der mehrstimmigen Satzweise und die ganze Fremdartigkeit seines Gesammtklanges erhalten bleiben: Beides ist ihm ebenso unerläßlich, wie dem Volksliede seine melodische Lieblichkeit und rhythmische Integrität.

Trotz dieser populär gehaltenen Gesammtdarstellung und der äußerlich modernisirten Notenbeispiele wird der Leser den historischen Charakter an meiner Arbeit nicht vermissen. Er wird finden, daß das mehrstimmige Lied hier zum ersten Mal im Zusammenhang dargestellt und der stetige Fluß seiner Entwickelung nachgewiesen ist, daß der Verfasser sich einer Gründlichkeit befleißigt hat, die den Gegenstand bis zu seinen letzten Wurzeln zu verfolgen bemüht ist und allein die Gewähr haltbarer Resultate in sich trägt. Wenigstens das Streben nach Gründlichkeit hat den Verfasser geleitet, wenn er das mehrstimmige Lied auf seine beiden Voraussetzungen zu begründen unternahm, nämlich auf die formale des Kontrapunkts als der Methode und ersten Formgebung der Musik überhaupt, und sodann auf die materiale der alten Kirchen- und Volksmelodien, als ihrer Grundlage und ihres ersten Materials. Beide Versuche sind, meines Wissens, noch nirgends angestellt worden. Noch kein Musikhistoriker hat den Fortschritt des einstimmigen Gesanges zum mehrstimmigen auf die psychologische Dialektik zurückgeführt, daß die Naivetät sich

in die Bewußtheit, die Willkühr und Formlosigkeit sich in die Gesetzmäßigkeit und innere Nothwendigkeit aufzulösen habe, wodurch auch die Musik erst zur Kunst wird. Ebenso habe ich noch nirgends das Bemühen entdecken können, sowohl den mehrstimmigen Kunstgesang auf die Basis der alten Choral- und Volksweisen zu begründen, als auch die Melodik des Kirchen- und Volksgesanges in ihrem Fortbildungsprozesse durch die Jahrhunderte nachzuweisen. Allerdings würde auch ich vielleicht dem äußerlichen Thatbestande besser entsprochen haben, hätte ich das Kirchen- und Volkslied, als die eine Hälfte des mittelalterlichen Gesanges, dem mehrstimmigen Kunstliede, als der zweiten Hälfte, entgegengestellt, weil wirklich beide Arten von Gesang selbständig neben einander ausgeübt worden sind. Für die wissenschaftliche Betrachtung aber ist das Kunstlied das beherrschende, das allein wichtige, weil sich an ihm der gelehrte Tonsatz geübt, an ihm die Entwickelung sich vollzogen hat, während das Volkslied allzeit sein stilles, gleichförmiges Dasein fortgeführt hat und für die musikalische Schätzung des Sachverhältnisses nur die Voraussetzung des mehrstimmigen Kunstliedes bilden kann, wie ich es in meiner Darstellung gefaßt habe. Auch würde ich mich durch die Zweitheilung der Periode in den Volks- und den Kunstgesang um die architektonische Symmetrie mit den übrigen Perioden, zunächst mit der ersten, gebracht haben: um jenes ästhetische Gleichmaß der Anordnung, welches jeden Zeitraum unter die Überschrift der beherrschenden Methode stellt: „kantillirendes Lied", „mehrstimmiges Lied" u. s. w. Faßt man dagegen, wie ich es versucht habe, den Kirchen- und Volksgesang als die materiale Voraussetzung des mehrstimmigen Liedes, so sind beide Seiten in die innigste Beziehung zu einander gesetzt, die sie überhaupt haben können, während diese innere Einheit bei jeder andern Auffassung in ihre beiden getrennten Seiten auseinanderfallen muß. Zugleich gewährt diese Behandlung den Vortheil, daß das mehrstimmige Lied auf seine wirklichen Quellen zurückverfolgt und den alten Originalmelodien, die hier als selbständige Parthie der Gesammtdarstellung erscheinen, eine eingehende Specialuntersuchung gewidmet wird. Konnte dieser Versuch für den Anfang auch nur lückenhaft, ja in jeder Beziehung unbefriedigend ausfallen — denn die Melodien, besonders die ausländischen, hätten weit vollständiger und genauer,

in gewisser Hinsicht treuer gegen die Originale, nach einer und derselben Redaktion u. s. w. gegeben werden müssen — dennoch ist hier ein Anfang zu etwas gemacht, was die Detailforschung der künftigen Musikgeschichte auf lange hinaus beschäftigen wird: nämlich zu einer selbständigen Behandlung des mittelalterlichen Kirchen- und Volksgesanges und zu erschöpfender Zusammenstellung seiner Singweisen nach Nationen und Zeitaltern. Will die Untersuchung dabei zugleich die Naturbedingungen des Volksgeistes, der Nationalgeschichte, der Boden- und klimatischen Verhältnisse berücksichtigen, wie der Verfasser im Vorliegenden gleichfalls gethan, so wird sie ihren Gegenstand nur um so tiefer begründen.

Nach der nämlichen Gründlichkeit hat der Verfasser gestrebt, wenn er die geschichtliche Entwickelung des mehrstimmigen Liedes selbst auf ihre letzte und einfachste Gesetzmäßigkeit zurückzuführen suchte, nämlich auf die Entgegenstellung vorhandener und frei erfundener Melodien, auf deren Grundlage das mehrstimmige Lied sich in den beiden Hälften seines Verlaufs erhoben hat. Jede andere Partition, etwa nach Nationalitäten, Schulen, hervorragenden Meistern u. s. w., wird dem Vorwurfe der Oberflächlichkeit unterliegen, weil sie von der äußerlichen Nomenklatur außermusikalischer Gebiete hergenommen ist. Die vorliegende versucht wenigstens, den Fortbildungsprozeß des Liedes an seinem letzten Quellpunkte zu belauschen und dabei eine Gesetzmäßigkeit zu entdecken, die, obgleich noch von Niemand aufgestellt, sich doch vielleicht als die bestimmende nicht allein für die Gestaltung des damaligen Liedes, sondern der ganzen spätern Musik erweisen dürfte. Ich gestehe, ich scheue mich selbst, diese Entdeckung als eine solche auszusprechen, so lange sie nicht die beruhigende Bestätigung höherer Autorität für sich hat. Aber ich würde mich glücklich schätzen, erwiese sich meine Vermuthung auch vor der strengern Prüfung Sachkundiger stichhaltig und in diesem günstigen Falle vielleicht als eine Bereicherung der systematischen Behandlung der Musikgeschichte. Mir wenigstens will es so scheinen, als sei die unscheinbare Liedstrophe, das Vorhandensein oder Fehlen des Volksliedes für die nationale Gestaltung der Musik bei den einzelnen Völkern von der äußersten Wichtigkeit gewesen, insofern sich aus diesem Umstande nicht allein die Natur des deutschen und — ihm entgegengesetzt — des italienischen

Tonsatzes, sondern die ganze spätere Gestaltung der deutschen und italienischen Musik, die schöpferische Erfindungskraft und tiefsinnige Polyphonie der erstern und die melodiöse Armuth und Oberflächlichkeit der letztern auf das Ungezwungenste ergiebt. Endlich schien es mir eine Pflicht historischer Gründlichkeit, die ganze so eigenthümliche und uns so fremdartige Kontrapunktik aus ihrer formalen Grundlage, den Kirchentonarten nämlich, herzuleiten und ihre Werke an dem Maßstabe musikalischer Schönheit endgültig zu messen, wie ich in der „Schlußbetrachtung" gethan. Diese ästhetische Schätzung erschien gerade hier um so mehr gefordert, als sie andern, sonst verdienstvollen Arbeiten der Musikgeschichte, z. B. Kade's Monographie über le Maistre, zu fehlen pflegt. Dies im Übrigen so schätzbare Buch, das seinen Gegenstand nach allen rein historischen Beziehungen vollständig würdigt, geht auf die letzten Principien der Kontrapunktik und deren kunstphilosophische Beurtheilung nirgends ein. Und doch ist diese Kritik, welche weiter sieht und tiefer dringt als die Grenzen ihres beschränkten Gegenstandes reichen, erst die wahrhaft objektive, Vorzüge wie Mängel gerecht abwägende. Erst mit ihr hat der Historiker seine Aufgabe erschöpfend gelöst und der Leser die Beantwortung seiner letzten Fragen gefunden.

Eine anziehende Aufgabe der Geschichtschreibung schien es mir ferner, zum ersten Mal, wie ich glaube, die Gesammtentwickelung des mehrstimmigen Liedes in's Auge zu fassen, die eine jede Nation nach dem Grade ihrer Produktivität, jeden Meister nach dem Werthe seiner Werke, jede Gattung nach ihrer musikgeschichtlichen Bedeutung zu würdigen bestrebt ist. Daß bei einer solchen Aufgabe nicht Einzelerwähnung, nicht Detailbeschreibung bis in's Kleinste gegeben werden kann, ist an und für sich begreiflich. Wo es einen Entwickelungsprozeß von fast 4 Jahrhunderten mit einer Fluth von Komponisten und Werken zu durchlaufen giebt, und wo man diesen Prozeß außerdem noch auf seine historischen Voraussetzungen und seine psychologischen Grundlagen zurückzuverfolgen bemüht ist, da ist z. B. ein erschöpfendes Verzeichniß der gesammten Tonwerke oder eine umständliche Biographie der einzelnen Tonsetzer ein Unding. Ich muß dies ausdrücklich für solche bemerken, welche über etwaige Lieblingsparthien, über einzelne Meister,

mit denen sie sich vielleicht eingehend beschäftigt haben, etwas ganz Ausführliches in dem Buche lesen wollen. Mir war dagegen das mehrstimmige Lied als Ganzes, sein langer, reichhaltiger Lebenslauf Objekt der Darstellung: seine Biographie, die Geschichte seiner innern Entwickelung wollte ich schreiben — und in diesem Stücke glaube ich möglichst eindringend und erschöpfend gewesen zu sein. Vollends sparsam, schon aus Rücksicht auf den Umfang des Buches, mußte ich in Mittheilung der Notenbeispiele sein, obgleich sie erst die „lebenden Bilder" der wissenschaftlichen Musikbehandlung sind, erst die volle Bestätigung und Veranschaulichung des in Worten Gesagten geben. Gerade von der vorliegenden Musikstufe, die für uns heutzutage etwas so Fremdartiges hat und deren Werke dem Publikum so gut wie verschlossen sind, hätte ich gern mehr Notationsproben vorgelegt. Einzig und allein der Raum nöthigte mich, nur die kargste Auswahl zu treffen und das Ausgewählte selbst meist nur nach den Anfangstakten oder sonst in Bruchstücken zu geben. In sehr vielen Fällen habe ich das noch kürzere Auskunftsmittel ergreifen müssen und auf neuere Ausgaben älterer Tonwerke, in denen die angezogenen Gesänge enthalten sind, nur verwiesen; so z. B. auf Kiesewetter's „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges", auf C. F. Becker's „Hausmusik", „Lieder und Weisen", „Mehrstimmige Gesänge berühmter Componisten des 16. Jahrhunderts", auf Kade's „Matheus le Maistre", vor Allem aber auf Meister's „Deutsches katholisches Kirchenlied" und Becker's „Tonwerke", zwei Werke, die mir die rühmlichsten Dienste in mehr als einer Hinsicht geleistet haben und deren Verfassern ich hiermit meinen ganz besondern Dank ausspreche. Übrigens ist die Entzifferung und Übertragung der Originale, wo ich sie nicht als entlehnt angegeben, stets von mir selbst versucht worden. Manche Tonstücke darunter erscheinen, meines Wissens, hier zum ersten Male veröffentlicht. Dieselbe Rücksicht auf Einschränkung verbot mir auch die Übertragung der Tonstücke in das Pianoforte-Arrangement, das, bei der Unausführbarkeit vieler Gesänge durch Stimmen, allein im Stande ist, eine Vorstellung vom Gesammtklange derselben zu geben. Anderseits freilich hätte ich damit zugleich auf die Originalgestalt der Tonstücke in gesonderten Stimmen und auf deren Anschaulichkeit für den Leser verzichten müssen; und das konnte

bei dieſer Muſik, die weniger geſungen ſein und klingen will, als daß man ſie mit Augen ſehen muß, am Wenigſten mein Wunſch ſein. Ohnehin hätten ſich nur die homophonen Geſangſtücke für Klavierübertragung geeignet, die künſtlich polyphonen und für die kontrapunktiſche Muſik am Meiſten charakteriſtiſchen hätten ſich bei ihrer durcheinander geſchlungenen Stimmenführung und der ſehr häufigen Verwechſelung der Stimmlage dieſem Verfahren von ſelbſt entzogen. Ebenſo wenig durfte ich daran denken, die ausländiſchen Texte durch Überſetzungen verſtändlicher zu machen. Bei manchen Texten, z. B. den ältern franzöſiſchen, iſt dies ſchon an und für ſich unmöglich, weil ſie bereits eine Menge veralteter Ausdrücke enthalten, die der heutigen Generation unverſtändlich geworden ſind. Andere wiederum ſind durch Obſcönitäten entſtellt, die am Beſten in keiner Sprache wiedergegeben werden und für immer im Verſchluß ihrer Originale verborgen bleiben mögen. In dieſen und ähnlichen Fällen mag das rein muſikaliſche Intereſſe an den Tonſtücken für unverſtandene und unnachahmliche Textworte entſchädigen.

Die Quellenwerke und Originalnotationen entnahm ich, ſoweit ich nicht ſelbſt im Beſitz derſelben bin oder ſie mir nicht aus Privatſammlungen überlaſſen wurden, den Königl. Bibliotheken zu Dresden, München und Berlin, ferner der Privatbibliothek Sr. Maj. des Königs von Sachſen und der Stadtbibliothek zu Leipzig, der ſogen. „Becker's Stiftung“ — ihnen allen hiermit meinen Dank für gütige Überlaſſung der ſeltnen Schätze, ingleichen den Hohen Königl. Sächſ. Miniſterien des Auswärtigen und des Königl. Hauſes, durch deren großmüthige Vermittelung allein die Herbeiſchaffung der Originale aus der Königl. Bibliothek zu München und deren Durcharbeitung in den Räumen des hieſigen Königl. Schloſſes möglich war.

Dresden, im März 1864. **Dr. Schneider.**

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Zweite, kontrapunktiſche oder mehrſtimmige Periode. 1

I. Die Vorausſetzungen des mehrſtimmigen Liedes. 3

1. Die formale: der Kontrapunkt als die Methode des mehrſtimmigen Liedes. 3

2. Die materiale: die Kirchen- und Volksmelodien als Grundlage des mehrſtimmigen Liedes. 50

a. Die Kirchenmelodien. 69

b. Die Melodien des Volksgeſanges. 79

α. Die religiöſen Volksmelodien. 122

β. Die weltlichen Volksmelodien. 148

II. Das mehrſtimmige Lied ſelbſt. 185

1. Das Äußere: 186

a. Die Liederſammlungen. 186

b. Die dichteriſchen Stoffe und Texte. 223

2. Das Muſikaliſche: 230

a. Die allgemeinen Momente des Tonſatzes. 230

α. Der cantus firmus. 231

β. Die Begleitungsſtimmen. 246

b. Die Verſchiedenheit der nationalen Behandlung. 284

α. Das mehrſtimmige Lied auf der Grundlage vorhandener Melodien. 317

Die früheſten niederländiſchen Chanſonbearbeitungen. 317

Die italieniſchen „Frottole“. 323

Das deutſche „Lied“ (1ſte Hälfte). 329

Die franzöſiſche „Chanson“. 381

Die niederländiſchen „Souter-Liedekens“. 408

β. Das mehrſtimmige Lied auf der Grundlage erfundener Melodien. 414

Das italieniſche „Madrigal“. 419

Die kleinen italieniſchen Liedgattungen. 442

Das deutſche „Lied“ (2te Hälfte). 460

Schlußbetrachtung. 503

Zweite, kontrapunktiſche oder mehrſtimmige Periode.

Es liegt in der irdiſch bedingten Verwirklichung der Idee, daß ſie ihren Inhalt nur in der Aufeinanderfolge der Zeit, und in jedem einzelnen Zeitraum nur zum Theil, nur fragmentariſch zur Entfaltung bringt, daß ſie die Momente, welche in ihrem Begriffe unterſchiedslos zuſammengefaßt liegen, hiſtoriſch nur ſchritt- und ſtückweiſe, nur mit einſeitiger Hervorkehrung des einen, dann des andern herausſtellt. Nur unter lauter Einſeitigkeiten bringt ſich die Idee zur Erſcheinung, und erſt aus dem Zuſammenſchluß dieſer vereinzelten Seiten erfaßt ſie ſich in ihrer Einheit, als großer Totalverlauf, erſt dem zuſammenreihenden Überblick des Hiſtorikers über ihre einzelnen Stufen legt ſie ihren Inhalt, ihren Reichthum dar.

Die ganze erſte Periode unſerer Liedgeſchichte war eine ſolche Einſeitigkeit: der Geſang war nur melodiſch geweſen, nur als einſtimmige Tonreihe ausgeübt worden, er war allein aus der inſtinktiven Erfindung des Volksgefühls hervorgequollen, bewußtlos und kunſtlos, nach dem natürlichen Gehör und Geſchmack, hatte das Volk geſungen. Alle ſonſtige Momente der Muſik lagen noch im Dunkel, waren noch unbekannt: die Muſik beſtand ausſchließlich in einſtimmigen Tongängen. Ja, genau genommen, war nicht einmal der Geſang als ſolcher, ſondern der Text das Weſentliche, was man im Auge hatte. Man betonte vorherrſchend die dichteriſche Seite des Geſanges, die Worte, da ſie ja die einzige Logik, der einzige Anhalt und Wegweiſer für den ſich erſt bilden-

den Gesang waren, und der Gesang selbst sich nur erst schüchtern, im engsten Anschluß an die Worte, zu gestalten suchte. Die jetzt vor uns liegende zweite Periode ist eine eben solche Einseitigkeit und zwar, äußerlich angesehen, das direkte Gegentheil der ersten: statt der bisherigen melodischen Ausschließlichkeit wird der Gesang jetzt ebenso ausschließlich harmonisch, mehr- und vielstimmig. Nachdem in der kantillirenden Periode die erste Roharbeit der Melodiebildung in kaum bemerkbarem Stufengange überwunden und erschöpft war (bloße Tonreihe, deren volksthümlich freie und deren handwerksmäßig berechnete Behandlung), greift die Idee des Liedes jetzt zu dem zweiten Faktor musikalischer Gestaltung, nämlich zur Harmonie und versucht mit deren Hülfe, das Lied auf eine andere, vielleicht erfolgreichere Bahn zu leiten. Hatte man früher nur einstimmig gesungen, so setzt man jetzt zu der ursprünglichen Stimme eine oder mehre andere und verlernt darüber ganz den einstimmigen Gesang der Melodie; ja man singt überhaupt nicht mehr, sondern man berechnet und probirt nur die Töne, man baut und setzt nur Tonstücke zusammen. Hatte man in der ersten Periode überwiegend das textliche Moment betont, so wirft man sich jetzt ausschließlich auf die musikalische Seite des Gesanges. Diese, die im kantillirenden Gesange wesentlich nur als naive, dem Volksgefühl entquillende Tonreihe, also gleichsam schon von Natur vorhanden gewesen war, sucht man jetzt aus eigner gelehrter Erfindung selbst zu schaffen, indem man mehre Tonreihen neben einander herführt, in denen sich theils die neu gefundenen Harmoniegesetze bewähren, theils die gesuchte Kunstmelodie sich herausbilden sollte. Kurz, an die Stelle der ersten Einseitigkeit ist die andere getreten: die erste Periode war ausschließlich melodisch, kantillirend, die zweite ist einzig und allein harmonisch, mehrstimmig — kontrapunktisch.

Woher diese Erscheinung, daß die Melodie verschwindet und der Gesang nur mehrstimmig erklingt? Woher statt ansprechender Kantilenen, die schon in der vorigen Periode sich mitunter so lieblich hatten vernehmen lassen, nur saure Arbeit, berechnetes Bauen in Tönen, gekünstelte Zusammenstellung von Tonreihen? Und woher diese Zähigkeit, diese Unverdrossenheit, ganze Jahrhunderte hindurch an diesen Berechnungen und Tonsatzstudien sich abzumühen, so daß es gar keinen andern Gesang mehr gab, als solch ausgeklügelt mehrstimmigen? Welches war zu diesen Operationen das treibende Motiv? Wo liegt hier die innere Nothwendigkeit, die letzte Deutung? —

Die Gestalt des Liedes in der vor uns liegenden Periode ist so eigenthümlich und weicht von derjenigen der ersten so sehr ab, daß ganz besondere Beweggründe und zusammenwirkende Kräfte dabei thätig gewesen sein müssen, daß es seltsamer, sich nie wiederholender Voraussetzungen bedurft hat, diese wahrhaft einzige Liedstufe in's Leben zu rufen.

Zwei Grundvoraussetzungen sind es vor Allem, unter denen das kontrapunktische Lied überhaupt nur möglich war: eine formale oder methodische, das Verfahren nämlich, vermittelst dessen das Lied, wie die Musik des Mittelalters im Ganzen, mehrstimmig wurde — dies Verfahren ist der Kontrapunkt. Die zweite Voraussetzung ist die materiale oder sachliche: das ist der Melodienschatz des alten Kirchen- und Volksgesanges, den das mehrstimmige Lied zu seiner Grundlage, zum Stoffe seiner Behandlung nahm. Zugleich ist der Kontrapunkt die erste Methode, welche der bisher einstimmigen und formlosen Musik überhaupt Form gab; und die alten Originalmelodien vergegenwärtigen uns noch ein Mal den Schatz von Kirchen- und Volksgesang, welchen die ganze erste Periode geschaffen hatte. In beiderlei Hinsicht folgt die vorliegende zweite Periode mit strenger Konsequenz auf die erste, ist sowohl deren Fortsetzung als Ergänzung.

I. Die beiden Grundvoraussetzungen des mehrstimmigen Liedes.

1. Der Kontrapunkt als Methode des mehrstimmigen Liedes.

Aus der Betrachtung der ersten Periode der Liedgeschichte hatten wir die Überzeugung gewonnen, daß das Lied während dieses Zeitraums dem Principe nach naiv gewesen war. Aus dem religiösen und nationalen Volksgesange hervortretend, war das Lied nur die Improvisation glücklicher Naturerfindung, ein erster Erguß des bewußtlosen Toninstinkts. Ungesucht und absichtslos hervorbrechend, gleich einem Naturgewächs wie von selbst entstanden, war es natürlich und gesund, frisch und fröhlich, und daher vom Volke in heiterer oder ernster Stunde zur Ergötzung, zur Erhebung gesungen worden. Der Gesang war, nach Erfindung und Ausübung, nach Inhalt und Melodiebildung Volkssache gewesen. Dichtung und Text behandelten nationale Stoffe; der Eine oder der Andere

aus dem Volke faßte diese Stoffe in verständliche Worte oder Verse und erfand die Gesangweise dazu; diese Weise drang in die Masse, wurde von Allen nachgesungen, verbreitete sich über die Heimath hinaus u. s. w. Was bisher von Einzelgesang aus dem Volke lautbar geworden war, wie die Gesänge der griechischen Chorführer, der germanischen Barden, Skalden u. s. w., steht, wenn auch nicht mehr rein, noch auf volksthümlichem Boden. Höchstens die hebräischen Leviten und Korachiten, welche bereits musikalische Bildung (nach damaligen Begriffen) besitzen mußten und ihre Kunst als Standesprivilegium ausübten, dürften — wiederum nur für jene Epoche — als Kunstsänger anzusehen sein. Was dagegen von frühesten Kunstbestrebungen, von tendenziöser Bearbeitung oder Nachahmung des Volksliedes aufgetaucht war, wie bei den französischen und deutschen Minnesängern, die den Volksweisen selbstgefertigte Texte unterlegten, an den Melodien änderten und ihnen wohl ähnliche nachzubilden suchten; oder wie bei den frühesten Kontrapunktisten, die das Lied schon zu dramatischen „Liederspielen" an den Fürstenhöfen verwendeten — dies Alles überschritt doch im Grunde nicht die Stufe kunstloser Naivetät. Das Einzige, was von wirklicher Kunsterfindung in der Musik während des ersten Zeitraums sichtbar wird, sind die von Ambrosius und Gregor dem Großen aufgestellten sieben diatonischen Tonleitern oder sogenannten „Kirchentonarten". Dies erste und unentbehrlichste Fundament auch für das dürftigste musikalische Schaffen war im Verlaufe der ersten Periode festgestellt worden, und auch der Volksgesang hatte, wenigstens seitdem der Kirchengesang auf ihn zu influiren angefangen und er nicht mehr aus rein naiver Erfindung floß, sich unbewußt auf dieser Grundlage erhoben: seine weltlichen wie seine frommen Weisen waren in den genannten Kirchentonarten gehalten. Nur wurde diese theoretische Basis dem Volke nicht als Fessel, als Zwang fühlbar, vielmehr erfand und sang es seine Weisen, wie zuvor, harmlos und kunstlos: sein Gesang blieb wesentlich naiv.

Auf dieser Stufe unschuldiger Naturwüchsigkeit durfte das Lied, durfte der Gesang überhaupt nicht stehen bleiben, wenn mehr aus ihm werden, wenn er sich zu wirklicher Kunst fortentwickeln sollte. Dies Bewußtsein, diese Nothwendigkeit, sich von bloß naiver Instinktsäußerung zu bewußtem Können, zu gesetzmäßigem Schaffen zu erheben, ist die allererste Grundvoraussetzung für die Möglichkeit des kontrapunktischen Liedes.

Das Naive kann, als die Naturstufe des Geistes, erfreuen und rüh-

ren, wie die Natur selbst. Wir können, indem wir uns in das entschwundene Glück der Kindheit zurückträumen, oder so oft wir in Verkehr mit harmlosen Naturmenschen kommen, uns momentan beseligt fühlen, weil wir uns in solchen Augenblicken des glücklichen Naturdaseins, der Einfalt und stillen Genügsamkeit der Natur, freilich aber auch des ungeheuern Abstandes der Bildung von ihr mit Wehmuth bewußt werden; weil es uns schmerzlich klar wird, wie weit wir uns von dieser ersten Mutter und Pflegerin, von ihren schlichten Vorbildern und Gesetzen, von Maß und Ordnung, von Vernunft und Gesundheit verirrt haben; weil uns der unheilbare Bruch zwischen Geist und Natur und all die Kämpfe und Qualen zum Bewußtsein kommen, mit denen wir uns die Segnungen der Humanität und Sittlichkeit erst haben erkaufen müssen und zum Theil wieder verkümmern. In diesen bittern Ernst hinein fällt das Naive, unter welcherlei Gestalt es auch sei, mit seinem schlichten und doch unwiderstehlichen Reiz. Die Erinnerung aus schönern Tagen dämmert ferne vor uns auf, Stimmen und liebe Bilder aus der Kindheit treten heran, die Natur liegt um uns wie der ewige Frieden Gottes, ein vertrautes Freundesantlitz entwölkt unsere gedankenschwere Stirn —: so erheitert das Naive oder rührt bis zu Thränen der Wehmuth.

Aber das Naive kann, weil es ohne Resonanz des Geistes, ohne ethischen Werth ist, den bewußten Geist nicht befriedigen, es kann nicht auf die Dauer, nicht in jeder Stimmung wirken, den Blick der Prüfung nicht aushalten. Der gebildete Geist kann sich zeitweise zu flüchtigem Genuß daran erfreuen, sich selbstverläugnend zu ihm herablassen, aber sein Standpunkt ist ein höherer; an ihn reicht das Naive nicht hinan, vielmehr sieht es der Gebildete, als eine überwundene Vorstufe des Geisteslebens, tief unter sich; nur mit einer gewissen Gewaltthat gegen sich selbst, ja wohl gar mit Beschämung giebt er sich seinen Eindrücken hin. Nur demjenigen Lebensalter und derjenigen Gesellschaftsschicht entspricht und genügt das Naive, welche selbst auf der Stufe der Naivetät stehen: der Kindheit und dem Volke. Beide geberden und äußern sich, wie es ihnen um's Herz ist, ohne viel Reflexion und Kritik. Sie erfreuen sich an Blumen und Thieren und reden kindlich und verständlich mit ihnen; sie ersinnen und erzählen sich Geschichten und Märchen, singen sich ihre Lieder und treiben ihre Spiele mit der ganzen ungebrochenen Hingebung des natürlichen Menschen. Für den Gebildeten aber ist dies Glück der Naivetät ein längst entschwundenes, nie wiederkehrendes. Versucht er

künstlich es zu erneuern oder mit ihm zu sympathisiren, so verfällt er der Koketterie, der Karikatur.

Wenn das Naive auf diese Weise wesentlich harmlos, in sich befriedigt, stationär ist, so ist es als solches zugleich ohne innere Bewegung, ohne ein Streben nach außen, ohne den Selbstgenuß der Entwickelung, der Arbeit. Das Naive bleibt, wie es einmal ist, hat kein Verlangen und keine Aussicht, jemals zu etwas Besserem zu werden, sich in ein Geistiges aufzuheben; ja diese Zumuthung ist ihm völlig unverständlich, würde es in seiner Existenz, wenn man Ernst damit machte, geradezu vernichten. Dadurch aber ist es im Widerspruch mit dem Wesen des Menschen und menschlichen Schaffens, weil dies nicht ohne den Begriff der Entwickelung, ohne den Drang nach einem idealen Ziele gedacht werden kann. Zwar beginnt auch der Mensch mit dem Zustande kindlicher Naivetät und schafft auf diesem Standpunkte unbewußt selbst das Naive; und die Menschheit im Ganzen hat gleichfalls nicht anders als mit dieser Paradiesesstufe naiver Unschuld, mit der Indifferenz von Gut und Böse begonnen. Aber mit dem ersten Erwachen des Selbstbewußtseins, mit der ersten That des freien Willens ist diese Unschuldsstufe principiell aufgehoben und der Mensch tritt auf die Bahn einer unendlichen, ebenso qualvollen als segensreichen Entwickelung, legt die ersten Fundamente aller spätern Kultur, der Familie und des Staates, der Religion und Sitte, der Wissenschaft und Kunst. Der Einzelne wie die Gesammtheit ringt sich vom Naturboden los und schafft sich aus Vernunft und sittlichem Geiste ein veredeltes Dasein. Hier wird der Geist, der Wille immer mehr Herr der Naturtriebe, der Irrthümer, der Laster; Gedanke und Bewußtsein drängen sich immer dominirender in den Vordergrund des Gesammtlebens und besiegen die schlechte Wirklichkeit, durchdringen und verklären den massenhaften, dumpfen Stoff u. s. w. Diese geistigen Schöpfungen allein, in denen der zur Bildung aufsteigende Geist sich selbst objektivirt, diese selbstgeschaffenen Kulturformen — und mit ihnen auch die Kunst — diese nur sind des geistigen Menschen würdig, sie allein befriedigen ihn, weil sie Produkte des Geistes selbst sind, weil sie den Geist beschäftigen und ausfüllen, dem sittlichen Gefühl Genüge leisten, den Willen zu neuen Thaten aufrufen. So muß auch, was Kunst oder Kunstwerk heißen will, aus der Klarheit der geistigen Intelligenz entsprungen, aus der Arbeit des logischen Denkens nach Gesetzen und Zwecken geschaffen sein, der Mensch muß es aus der Energie seines Willens, unter Aufwand von

Kraft und Mühe zu Stande gebracht, mit der Wärme seines Seelenlebens getränkt haben. Nur solche Werke stehen auf dem gleichen Höheniveau mit dem bewußten Geiste, weil in ihnen die Naivetät überwunden ist und sie selbst Thaten der denkenden Erfindung, Reflexe der höchsten Gesetzmäßigkeit sind.

Auch aus dem Liede, aus der Musik überhaupt hätte, auf der Kindheitsstufe naiver Einstimmigkeit, Nichts werden können, wäre eine Fortbildung beider nicht zu erwarten gewesen. In dieser Gestalt — das ahnte man dunkel — in dieser dünnen Einstimmigkeit könne das Lied, könne die Musik fürder nicht bleiben, auf diesem Wege gab's kein Ziel, keine Vollendung: sie würde immer nur dieselben Stoffe, wie bisher, gewählt, immer dieselben einförmigen Tongänge angestimmt haben — die fruchtlose Wiederholung weniger stabiler Formen. Auf diesem Wege beharrend, hätte sie sich erschöpfen müssen, wie alle die einzelnen Stufen, alle die einzelnen Sängergruppen sich erschöpft hatten, die der naiv einstimmige Gesang aus sich hervorgetrieben.

So drängte denn diese Unvollkommenheit der bloß naiven Musik unabweisbar auf die Nothwendigkeit hin, zu einer des Geistes würdigen Gestalt sich emporzuheben, d. h. zur Kunst zu werden, zu einem freien Schaffen von Gestalten mit Bewußtsein und Absicht, nach gegebenen Formen und Maßen, zu einem Schaffen nach Gesetzen und idealen Zielen. Eine Schöpfung des bewußten Geistes, der vernünftigen Gesetzmäßigkeit mußte sie werden; sie mußte Werke hervorbringen, in denen irgend ein geistiger Inhalt in eine sinnliche, aber vom Geiste verklärte Form gefaßt war. Sowohl ihr Inhalt mußte ein dem klaren Geistesleben entsprungener, wie anderseits die Form mit innerer Nothwendigkeit gewählt, nach Gesetzen gestaltet, dem geistigen Inhalt angepaßt sein. So erst war die Kunst und jedes einzelne Kunstwerk eine freie Schöpfung des Menschen, seiner würdig und ihm verständlich, so nur ein werthvolles Objekt der nachdenkenden Betrachtung und Forschung, ein Gegenstand edeln, sinnlich geistigen Genusses. Erst in dieser Gestalt, als eignes Produkt des schaffenden Geistes, trat auch die Musik berechtigt in die Reihe der Künste und die Künste wiederum in die Reihe der Kulturgebiete, welche die fortschreitende Menschheit sich im Laufe der Jahrhunderte schuf: der Religion, der Wissenschaft, des Staatslebens. Erst in dieser Gestalt wurde sie ein fruchtbarer Bildungsfaktor in der Entwickelungsgeschichte der Menschheit, eine von den geweiheten Genien über den

Häuptern der Menschen, denen die erlauchtesten Geister ihre besten Ideen geopfert, ganze Zeitalter ihre innerste Lebens- und Schaffenskraft gewidmet haben. Um es bestimmter zu sagen: eine aus dem Geiste freigeborne Kunst konnte die Musik nur werden, wenn sie dem glücklichen Spiel der Kinderjahre, dem harmlosen Dahinsingen bloßer Naturmelodien entsagte und sich der Schule mit ihrer Zucht und ihren Regeln, der Wirklichkeit mit ihren Ansprüchen und Bedürfnissen in die Arme warf, wenn sie aus dem Stadium der Naivetät hinübertrat auf das Gebiet der Bewußtheit, der denkenden Reflexion, der selbstschöpferischen Erfindung, wenn sie sich vor Allem daran machte, sich dasjenige Element zu geben, ohne das keine Kunst sein kann, in welchem allein jede Kunst erst schaffen und gestalten lernt, nämlich — die Form. Auch die Musik mußte, wie jede Kunst, jene Vorstufe durchlaufen, wo sie nur erst ein Werkzeug des niedrigen Nutzens, eine Aufgabe für rohe Arbeit, ein Objekt für den untergeordneten Verstand ist, wo man in der Kunst noch nicht aus freier Gestaltungskraft bildet, noch nicht aus göttlicher Eingebung die freie Schönheit hervorbringt, sondern wo man nur mißt und baut, zählt und mechanisch zusammensetzt.

In dieser Beziehung war die Musik schlimmer daran, als irgend eine andere Kunst. Denn woher sollte sie die Form entnehmen, wie sie sich aneignen? Feste Naturformen, geordnete Melodien und Harmonien, welche sie hätte nachahmen können, gab es nicht; und die Sprachformen der Dichtung konnten ihr erst in zweiter Stelle dienen und auch dann nur dem Gesange. So mußte sie sich denn ihre Formen, für die nirgends ein Vorbild vorhanden war, selbst geben, sie aus dem Nichts, wie es schien, selbst schaffen. Einzig der natürliche Ton des Stimmorgans stand ihr als äußerlichste Handhabe und Material zu Gebote; die einstimmigen Tonreihen und Melodien aber, die der naive Gesang mit seinen bisherigen Versuchen zu Stande gebracht hatte, waren nur ein ganz entferntes, nicht direkt nachzuahmendes Vorbild.

Die musikalische Form gestaltet sich zunächst aus dem Naturmaterial der einzelnen Töne unter der Hand einer angebornen, seelisch erregten Gestaltungskraft. Der musikalische Ton aber, weil in bestimmt gemessenen Luftschwingungen bestehend, reducirt sich auf die Zahl, auf das Maß, ist ein Quantitatives, eine kommensurable Größe, und die Verhältnisse zwischen den Tönen sowie deren Zusammensetzung zu größeren Ganzen sind ein Werk der Berechnung, eine mathematische oder arithmetische Ver-

ſtandesoperation, die betreffenden Werke ſelbſt ein verkörpertes Exempel, eine Architektur in Tönen. Die Muſik iſt auf dieſer Vorſtufe noch nicht Kunſt, ſondern gelehrte Theorie, Wiſſenſchaft — ein Gebiet, mit dem ſie ſonſt, als gereifte Kunſt, Nichts gemein hat, auf dem ſie aber jetzt, im Stadium der Formkonſtruktion, genöthigt war Hülfe zu ſuchen.

In dieſer Entfremdung ihrer ſelbſt können wir uns heutzutage die Muſik gar nicht mehr denken; wir können es uns nicht vorſtellen, daß ſie einmal nicht Muſik, nicht Vollklang in Tönen, ſondern berechnendes, konſtruirendes Handwerk, nüchterne Gelehrtenweisheit geweſen ſein ſolle. Und doch war dies damals der Fall. Die Muſik war nicht gleich Anfangs ein geläufiges Schaffen in dem flüſſigen Medium der Töne, noch keine frei ſchöpferiſche Originalerfindung, noch nicht ſchöne Kunſt, welche vollendete Tonwerke für das ſinnliche Wohlgefallen oder für die edlere Erregung des Seelenlebens hinſtellt: ſie war noch nicht Kompoſition, ſondern Konſtruktion, welche die Knechtsarbeit rohen Behauens und Zuſammenfügens noch ohne jegliche künſtleriſche Tendenz übte. Mechaniſche Handgriffe der äußerlichſten Art und nach Regeln, die ſie gleichfalls erſt durch mechaniſches Experimentiren feſtzuſtellen hatte, waren ihre früheſte Thätigkeit.

Aufgabe der Wiſſenſchaft iſt es, die Naturkörper und Naturerſcheinungen zu beobachten, zu unterſuchen, ſie auf Geſetze zurückzuführen, ihre Kräfte dem Menſchen dienſtbar und nützlich zu machen; und das thut ſie auf dem Wege der ſinnlichen Wahrnehmung und Vergleichung, der denkenden Berechnung und Kombination. Vermöge dieſer Thätigkeit, die weſentlich eine verſtändige, abſtrakt logiſche iſt, fällt die Wiſſenſchaft außerhalb der Kunſt und ihrer idealen Konception, und ebenſo hat die Kunſt mit der beobachtenden, denkenden Wiſſenſchaft nichts zu thun. Wenn aber, wie damals, die Kunſt ſelbſt erſt im Werden begriffen und noch nicht entfernt dahin gelangt iſt, aus Phantaſie und Gemüth ideale Gebilde der Schönheit zu erzeugen; wenn ſie ſelbſt noch damit umgeht, ſich ihr Material erſt herbeizuſchaffen, ſich die einfachſten Formen erſt zu konſtruiren, ſo iſt ſie auf dieſelben Operationen hingewieſen, welche ſonſt nur die Wiſſenſchaft ausübt, und wird dadurch ſelbſt zur Wiſſenſchaft; und in dieſer Lage befand ſich die Muſik dazumal. Da ſie kein arithmetiſch unterſuchtes, fertig zubereitetes Material vorfand, ſo mußte ſie ſich ein ſolches ſelbſt geben. Sie mußte die Töne rein phyſikaliſch, als Schwingungen feſter Körper unterſuchen, dieſe Schwingungen nach Zahlen beſtimmen,

die Proportion der Schwingungen unter einander feſtſtellen und ſo die Töne nach ihrer Zuſammengehörigkeit oder Fremdheit, nach Konſonanz oder Diſſonanz fixiren. Sie mußte, ehe ſie das Ohr mit wohlklingenden Akkorden erfreuen, ehe ſie melodiſch anſprechende, rhythmiſch vollzählige Weiſen ſchaffen konnte, die Akkorde ſelbſt erſt zuſammenſtellen, die Tonführung der Melodie, das Maß der rhythmiſchen Bewegung erſt ausmitteln und auf die im Inſtinkt gegebene Geſetzmäßigkeit zurückführen. Was wir bei einer frühern Gelegenheit als ideelle Nothwendigkeit ausſprachen, daß die werdende Muſik, ſelbſt nach den vorbereitenden Anfängen im Alterthum, mit ihrem Aufbau ganz von vorn habe anfangen, ſich ihre Fundamente habe legen, ſich das Rohmaterial habe zubereiten müſſen, das trat jetzt in Kraft, dies ſaure Geſchäft der Selbſtbildung wurde ihr jetzt, ernſter noch als früher, zur unabweisbaren Pflicht. Sie trat, nach den unbefangnen Spielen ihrer Kindheit, jetzt wirklich in die Schule ſtrenger Disciplin, bildender Übungsaufgaben, angeſpannten Denkens und Suchens. Nicht von außen her wurde ihr der Stoff überliefert, nicht bequem im Schlafe ihr eingeträufelt, nicht von der ſchönen Menſchengeſtalt, wie die günſtiger geſtellten bildenden Künſte, konnte ſie die Maße der Geſtaltung entnehmen, ſie keiner gegebenen Naturform ablauſchend nachbilden: ſie ſelbſt mußte ſich die Formen erfinden, ſie ſelbſt ſich ihre Regeln geben. Und wie früher ſchon ein Mal, ſo wurde auch jetzt wieder die Kirche, die ſelbſt auf Formen gegründete und in Formen beruhende Kirche, ihre wohlthätige Lehrmeiſterin und Pflegerin, welche ihr Gelegenheit und Mittel, Kräfte und Aufgaben bot, um etwas aus ſich zu machen und ſich gleichſam zu ſelbſtändigem Fortkommen in der Welt auszurüſten. Und dieſe Formſtudien, die ſonſt in der Kunſt immer nur eine propädeutiſche Wichtigkeit haben und für das eigentliche Kunſtſchaffen nur vorausgeſetzt werden, waren der Muſik damals, wo ſie den Empfindungsgehalt der dichteriſchen Worte noch nicht auszuſprechen fähig war, Nahrung und Arbeit, Selbſtzweck und Selbſtgenuß. Für uns heutzutage haben Formoperationen nur eine pädagagiſche Bedeutung: nur der Muſiklernende ſtellt ſie zu ſeiner Übung, zur Vorbereitung auf ſelbſtändiges Schaffen in Tönen an; im freiſchaffenden Künſtlergeiſte ſelbſt müſſen ſie bis zur Bewußtloſigkeit untergegangen ſein. Auch täuſchen ſie wohl durch den befriedigenden Wohlklang, der ſchon dem bloßen Tone eigen iſt, über ihre innere Bedeutungsloſigkeit; aber an und für ſich betrachtet, haben ſie immer nur den Werth von Studien, von vorläufigen

Übungen. Damals hingegen machten ſie das Objekt, die ganze Exiſtenz der Muſik als Kunſt aus, waren ſie der höchſte Stolz vieler Meiſter, der Glanz- und Gipfelpunkt jener ganzen Epoche; ein jahrhundertelanger Zeitraum iſt mit dieſen Studien und Grübeleien muſikaliſcher Gelehrſamkeit ausgefüllt. Dieſe Muſik findet gleichſam eine Genugthuung darin, uns die Reſultate ihrer Mühe und Arbeit mit aller Gewiſſenhaftigkeit und in dem langſamen Stufengange ihrer kleinen und kleinſten Fortſchritte vorzulegen; die Experimente, welche ſie anſtellt, haben für ſie ſelbſt noch zu viel Werth, ſie will dabei von uns beobachtet, darin anerkannt ſein. Trotzdem aber ſind und bleiben es Experimente, Geburtswehen, unter denen die Muſik ſich erſt zum Leben, zu faßlicher Geſtalt hervorringt.

Denn unvermeidlich hing die damalige Muſik, als Wiſſenſchaft, von dem Stande der Wiſſenſchaft zu jener Zeit überhaupt ab, war in ihren Tonbeſtimmungen noch ganz ſo ungenau, wie die damals noch unentwickelte Theorie der Phyſik und Akuſtik. Und weit weniger auf ſchon feſtſtehende mathematiſche Geſetze, auf anerkannte Principien der Phyſiologie und Pſychologie konnte ſie ihre Verſuche ſtützen, als auf ein bloßes Hinhorchen nach den Tönen, auf ein immer wiederholtes Probiren des Zuſammenklangs oder Mißklangs, wobei ſie ſich noch tauſend Mal irren und ebenſoviel Übelklingendes zu Tage fördern mochte. Es befremdet uns daher keineswegs, daß jene früheſten Formſtudien der Muſik noch dürftig und unrichtig ſind und an Gewaltſamkeiten und Klanghärten leiden, die ſchon ein halbgebildetes Ohr verletzen. Was dem heutigen Tonſinn unausſtehlich klingt, was der modernen Geſchmacksbildung unglaublich erſcheint, als habe es niemals ſtattfinden können, das war damals etwas ganz Natürliches und Selbſtverſtändliches und wurde mit der kindlichſten Unbefangenheit ausgeübt und angehört. Faſt fortwährend fühlt ſich der natürliche Tonſinn bei jener Muſik in den Schraubenſtock geſpannt und bekommt es auf das Empfindlichſte eingeſchärft, daß wir von der damaligen Muſik noch nichts Fertiges oder gar Schönes, ſondern nur die ſtümperhaften Exercitien ihrer Lehrjahre erwarten dürfen, wo ihr noch die ganze rohe Ungefügigkeit erſter Anläufe, die ganze Herbigkeit geſchmackloſer Erſtlingskombinationen anklebt.

So war denn die damalige Muſik, in der Knechtsgeſtalt roher Formoperationen, wo ſie ſich nur erſt ihr Material zubereitete und ihre Beſtandtheile zuſammenſetzte, noch ausſchließlich das Werk denkender Köpfe,

ein Objekt der Gelehrſamkeit, der Spekulation, der Scholaſtik: einer nicht minder grübleriſchen und ſpitzfindigen Scholaſtik, wie die kirchliche der Theologen es war, und ebenſo eifrig, wie dieſe, mit Auffindung haarſpaltender Subtilitäten, mit Bewältigung ſelbſtgeſchaffener Schwierigkeiten ſich abmühend. Und diejenigen, welche dieſe Thätigkeit ausübten, waren noch nicht Muſiker, aus dem Vollen ſchaffende Tonkünſtler, ſondern gelehrte Grammatiker, „Tonſetzer", deren Name ſchon das bloße Hinſtellen und Zuſammenfügen von Tönen bezeichnet, ähnlich, wie man beim Buchdruck denjenigen einen „Setzer" nennt, der die einzelnen Buchſtaben zu Wörtern achtſam zuſammenfügt. Die rein formaliſtiſche Struktur, der „Tonſatz", iſt es daher auch, was an jener Muſik einzig und allein intereſſirt und was der Forſchung ein dankbares Studium bietet, während man vom rein muſikaliſchen, vom äſthetiſchen Genuß noch ganz abſehen muß. Anderſeits aber hat die Benennung „Tonſetzer" auch einen Anklang an die Solidität der Arbeit, an die Sicherheit des Verfahrens: man „ſetzt" die Töne mit derſelben Entſchiedenheit, mit denſelben kurzen, reſoluten Handgriffen, wie man die Steine einer Mauer an- und übereinander fügt. Da iſt keine große Wahl, da iſt kein quälender Zweifel, keine unüberſehbare Menge von Möglichkeiten, wie man's machen ſolle und ob man's richtig gemacht habe. Die Methode iſt genau vorgeſchrieben, die Arbeit kann, ohne Betheiligung innerer Kräfte, ohne aufregende Gemüthsbewegung, ruhig und gleichmäßig fortgeführt werden. Und was ſo zu Stande kommt, iſt, wenn auch nichts Geniales oder ideal Schönes, ſo doch etwas Feſtgegründetes und Wohlgefugtes, das den Verfertiger mit ähnlicher Befriedigung erfüllt, wie den Baumeiſter ein ſtattliches Haus, wenn's fertig vor ihm ſteht. Sollten ſich nicht noch heutigen Tages manche ſogen. „Komponiſten" richtiger „Tonſetzer" tituliren? Oder wäre etwa jene Methode zu komponiren ausgeſtorben, wo bloß der klügelnde Verſtand mühſam die Feder führte und höchſt ſchulgerecht Ton an Ton und Stimme an Stimme reihete? Giebt's nicht auch gegenwärtig noch Komponiſten, die, ohne eine Ahnung von urſprünglicher Konception, bloß die Mühe der theoretiſchen Mache für hinreichend zur Kunſtproduktion erachten und als unübertreffliche Produkte dasjenige zu Markte bringen, was höchſtens den Schweiß der Berechnung oder die akademiſche Regelrichtigkeit des Tonſatzes an ſich trägt? —

Daß aber die Kunſt des kontrapunktiſchen Tonſatzes wirklich mehr Verſtandesſache, als frei ſchöpferiſches Produciren war, erhellt — ge-

schichtlich — aus der Masse von Tonsetzern, welche sich darin ausgezeichnet haben. Wäre die kontrapunktische Thätigkeit ein originales Kunstschaffen gewesen, so würde eine solche Menge von Arbeitern — allein 300 Niederländer im Zeitraum von 200 Jahren — ohne Beispiel in der Kunstgeschichte sein. Wohl aber ist ein solcher Überfluß an thätigen Köpfen denkbar, wenn ein Kunstzweig, wie die Kontrapunktik, mehr logischer Natur ist und vorherrschend mit Geisteskräften ausgeübt wird, die ein Allgemeingut der Menschen zu sein pflegen, wie der berechnende, ordnende Verstand. Auch der Umstand unterstützt diese Behauptung, daß der Kontrapunkt gerade eine Erfindung desjenigen Volkes gewesen ist, das von Originalproduktion in der Musik, vor Allem vom empfindungsvollen Liede am Meisten entblößt war — wir meinen abermals die Niederländer. Ebenso haben sich um Aufzeichnung und Druck alter Liedbearbeitungen vorzugsweise diejenigen verdient gemacht, bei denen der Volksgesang praktisch am Wenigsten gepflegt wurde — die Italiener. Diese Abwesenheit des Volksgesanges deutet unverkennbar auf eine Armuth an Gefühl, an Erfindung hin, die sich nun, zum täuschenden Ersatz dieses Mangels, gerade an den Verstand und dessen mühsame Operationen gewiesen sieht. Wären die Niederländer zu selbständiger Produktion geschickt gewesen, sie hätten nicht an die saure Arbeit des Kontrapunkts ihre besten Kräfte Jahrhunderte lang verschwendet. Wo aber die Musik, wie bei ihnen, bloß als gelehrte Tonsatzoperation auftritt, da ist eben nicht die frische Empfindung, die schöpferische Phantasie, sondern lediglich der nüchterne Verstand die thätige Geisteskraft gewesen. Jene ist das Vermögen melodischer Originalerfindung, dieser der bloßen theoretischen Berechnung und Bearbeitung.

Dieser konstruktiven Methode entsprechend, konnte auch die Ausführung solch gelehrter Musik nur durch gelehrte, theoretisch gebildete Sänger geschehen. Während der ganzen ersten Periode war der Gesang eine naive Erfindung des Volkes gewesen und naiv vom Volke ausgeübt worden. Je mehr aber im Laufe der Zeit allgemeine Bildung in die Masse, Theorie und Gelehrsamkeit in die naive Kunstproduktion eindrang, desto mehr zog sich auch der Gesang aus der Allgemeinheit seiner volksthümlichen Ausübung auf einzelne begabte und kenntnißreiche Männer oder auf einzelne, durch Bildung bevorzugte Stände zurück. Wie die Gesangproduktion die Aufgabe gelehrter Tonsetzer wurde, so die Ausübung des Gesanges das Vorrecht geschulter Singchöre oder der gebildeten Klassen,

und das Volk ſang nur noch ſeine naiven, nie verſtummenden Weiſen. Bloße Dilettanten wenigſtens, im Sinne unſerer heutigen Muſikpraxis, ſind jene Sänger entſchieden nicht geweſen. Denn ganz abgeſehen davon, daß man ſich der neuen Kunſt — wie jeder neu auftauchenden Sache — vermuthlich mit allem Eifer wird zugewandt haben und daß der damaligen Menſchheit, bei aller geiſtigen Beſchränktheit, mehr Ernſt und Solidität wird eigen geweſen ſein als uns heutzutage — ganz abgeſehen hiervon, mußten die damaligen Sänger die Fertigkeit beſitzen, die ſchwierigen mehrſtimmigen Kompoſitionen auszuführen; und dieſe Fertigkeit ſetzte wieder andere Kenntniſſe und Geſchicklichkeiten voraus. Naturaliſtiſch, nach dem bloßen Gehör ließ ſich dergleichen nicht ſingen; auch die Sänger mußten immer etwas von gelehrten Muſikverſtändigen an ſich haben, mußten wo möglich ſelbſt gelehrte Kontrapunktiſten ſein. Selbſt jene ſpätern Sänger in den reichen Städten und Bürgerhäuſern, welche ſo ſchwierige Geſänge rein aus perſönlicher Liebhaberei und zur geſelligen Unterhaltung der Privatkreiſe ausführten, mußten Dilettanten in einem beſſern Sinne ſein, als unſere jetzigen Klavierſpieler und Liederſänger. Auch ſie werden, um die keineswegs melodiös geführten Tonreihen aufzufaſſen und die harmoniſch ſchwierigen Intervalle zu treffen, nicht bloß mit der Singkunſt im Allgemeinen vertraut geweſen ſein: nein, ſie müſſen nothwendig auch theoretiſche Kenntniſſe beſeſſen haben, weil mit deren Hülfe allein jene grammatiſchen Harmonieſtudien ſachrichtig auszuführen und erträglich zu machen waren, auch die ſtete Rückſichtnahme auf die mitſingenden Stimmen nur unter dieſer Vorausſetzung möglich wurde.

Dieſer Fortſchritt von der Naivetät zu der Erkenntniß, wie nothwendig der Muſik eine künſtleriſch zubereitete Form ſei, war jedoch nur die erſte und allgemeinſte Vorausſetzung für das kontrapunktiſche Lied. Die zweite Bedingung war, daß dieſe als nothwendig erkannte Form wirklich geſchaffen, daß eine Methode ausfindig gemacht wurde, vermittelſt deren dieſe Formbildung ſelbſt vor ſich gehen konnte. Dieſe Methode iſt nun eben der ſogen. „*Kontrapunkt*“, d. h. die gleichzeitige Nebeneinanderführung mehrer Stimmen um *eine* melodiſch feſte und geſangvolle Stimme; die Form ſelbſt aber, welche der Muſik auf dieſe Weiſe entſteht, iſt die *Mehrſtimmigkeit* oder — wenn jede der Stimmen charakteriſtiſch ſelbſtändig geführt iſt — die *Polyphonie*.

Was wir oben als kaum glaublich ausſprachen, daß nämlich die Muſik einmal etwas ganz Anderes geweſen ſei, als wohlklingende Ton-

kunst, als Originalkomposition; daß die frühesten Kunstmusiker bloße Rechenmeister in Tönen, gleichsam musikalische Steinsetzer oder Grobschmiede gewesen seien, das sehen wir jetzt in Wirklichkeit treten. Gerade an der Stelle, wo wir die Musik jetzt zu beobachten haben, zeigt sie uns diese Handlangerarbeit trocknen Messens und Setzens von Tönen, zeigt sie uns ihre Erniedrigung zu der allerntersten Stufe, wo sie mit der kleinsten Einheit, nämlich mit dem nackten, leeren Tone zu hantiren anfängt. Diese ersten Handgriffe einfachster Formfügung, die allerdings keiner Kunst am Anfang ihrer Laufbahn erspart bleiben, die aber bei der Musik am Rührendsten zu Tage treten, weil sie hier am Meisten den Eindruck des unsichern Tastens, der ängstlichen Gewissenhaftigkeit machen, werden wir sie jetzt ausüben sehen. Von dieser allerntersten und äußerlichsten Seite, von derjenigen, die uns heutzutage, Angesichts der Fülle vollendeter Tonschöpfungen und bei der spielenden Verfügung über alle Mittel und Formen, gar nicht mehr zum Bewußtsein kömmt, nämlich von der arithmetischen oder mathematischen, von dem physikalischen Ton als bloßer Luftschwingung, als bloßer Größe oder Zahl — von diesem dürftigsten ABC nahm die Musik als theoretische Wissenschaft ihren Ausgang. Wohl hat die Musik, wenn sie zur wirklichen Kunst gereift ist, eine durch das dunkle Tonmaterial tief geheimnißvolle Seite, eine psychologische Unergründlichkeit, die das spekulative Denken ernsthafter herausfordert, als die durch realeres Material bevorzugten Schwesterkünste. Jetzt aber stellt sie sich nur erst von der andern Seite, von der rein physikalischen oder arithmetischen dar, wo sie mit dem äußerlichen Material der Töne kindlich unbeholfen zu operiren versucht, Töne erklingen läßt und belauscht, zusammenstellt und auseinander nimmt, fast wie ein Geräth, wie ein Fabrikat der Mechanik und Technik. Auf der einen Seite ist sie, als die Darstellerin des Empfindungslebens, die am Meisten mystische Kunst; und auf der andern, weil sie sich aus lauter mechanisch begrenzten Tönen zusammensetzt, die am Meisten äußerliche und atomistische. Und dies Letztere war sie damals ausschließlich.

Mit dem Material des einzelnen Tones aber kann die Musik überhaupt in doppelter Weise verfahren: entweder melodisch, indem sie die Töne *nach* einander aufreihet, oder harmonisch, indem sie dieselben gleichzeitig, also *mit* einander erklingen läßt. Das Erstere war in der ersten Periode der Gesangentwickelung geschehen, das Andere ist die Aufgabe der zweiten.

Wenn wir behaupten, die einſtimmigen Tongänge des kantillirenden Geſanges, dieſe bloßen Reihen einfacher Töne in inſtinktiven Intervallen, ſeien noch keine muſikaliſche Form geweſen, ſo darf man dem nicht unſere heutigen einſtimmigen Melodien, etwa unſere Volkslieder entgegenhalten, die doch auch nur einſtimmige Tongänge und dabei keineswegs formlos ſeien. Denn deren Einſtimmigkeit ergänzt ſich ſofort durch die im muſikaliſchen Bewußtſein der Sänger oder Hörer ſtillſchweigend liegende Harmonie, dieſe verborgene Fülle ſchlummernder Akkorde, die wir uns regelmäßig hinzudenken oder leiſe mitklingen hören, ſo oft eine ſchlichte Melodie ertönt; das naive, friſch empfindende Volk, das unbefangene Kind fällt ſogar ganz unwillkührlich mit einer zweiten Stimme zu der melodieführenden ein. Dieſe aus unſerm Bewußtſein hinzuergänzte Harmoniefüllung giebt, wenn ſie gleich nicht in Noten geſchrieben ſteht, auch unſerm dünnen Volksliede jene Form, die dem Kunſtwerk überhaupt unentbehrlich iſt. Die Melodien des kantillirenden Geſanges hingegen hatten eine ſolche noch nicht, wenn man unter Form eine allſeitig ausgeführte, in ſich gerundete Geſtalt verſteht. Dem noch ungebildeten Volksgefühl entquollen, ſprachen ſie immer nur *eine* ſchlichte Empfindung in einfachem Tongange aus und entbehrten noch des geheimen Untergrundes vervollſtändigender Harmonien, für die das Bewußtſein damals noch nicht erwacht, geſchweige denn ſchon theoretiſch entwickelt war; höchſtens was im natürlichen Tongefühl von inſtinktiver Harmonie ſchlummerte, klang bei jenem einſtimmigen Geſange an, wäre aber z. B. nicht im Stande geweſen, in ſangbare Töne gefaßt und in Noten fixirt zu werden. Dieſe naiv hingeſungenen Tongänge glichen allenfalls dem flüchtig hingeworfenen Grundriß zu einem Gebäude, der dünnen Linienſkizze zu einem Gemälde, dem kurzen, improviſirten Verſe der Dichtung. Sie waren gleichſam die erſte Kryſtalliſation, die loſe Aneinanderfügung der einfachſten Atome zur geradlinigen Geſtalt, wie die organiſche Natur gleichfalls mit dieſen elementaren Erſtlingsformen den Anfang der aufſteigenden Lebensentwickelung macht. Ausgeführte Form im eigentlichen Sinn aber, wie ſie die Natur ihren fertigen Organismen giebt, wenn ſie vom feſten Mittelpunkt oder Körper Glieder abzweigt, nach allen Dimenſionen Arme, Zweige, Fäden u. ſ. w. ausſtreckt und ſelbſt dieſe verſchwindenden Ausläufer bis in das feinſte Einzeldetail ſorgfältig ausarbeitet u. ſ. w.; oder wenn ſie andere ihrer Geſtalten mit großem Griff einfach, maſſiv, zuſammengehalten hinſtellt — eine ſolch durchgearbeitete oder in ſich geſchloſ-

sene Form hatten jene naiven Tongänge der Vorzeit bei Weitem noch nicht.

War also jene naive Einstimmigkeit in der That formlos gewesen, und hatte sie sich für die Weiterentwickelung der Tonkunst resultatlos erwiesen — denn auch die spätesten Erzeugnisse der ersten Periode kantillirten noch ebenso einstimmig, wie die frühesten — so konnte muthmaßlich die Mehrstimmigkeit zu einem glücklichern Ziele führen. Hatte sich die Aneinanderreihung von Tönen und melodischen Gängen unfruchtbar, unschöpferisch für die eigentliche Gestaltung der Musik gezeigt — wie war's, wenn man's mit mehren Tönen nebeneinander, mit harmonischen Zusammenstellungen solcher, mit parallelen, gleichzeitig erklingenden Tonreihen versuchte? —

Zu dieser Verbindung mit seines Gleichen hat der einzelne Ton um so mehr ein Bedürfniß, als er in sich selbst inhaltlos und unbestimmt ist; er gesellt sich andern Tönen, um wenigstens äußerlich, durch die bloße Quantität einen scheinbaren Inhalt, eine Art Vollständigkeit zu bekommen. Tiefer begründet sich das Bedürfniß nach Zusammenklang psychologisch, indem die Empfindung weniger Klarheit, greifbare Oberfläche hat, die sich noch am Ehesten in dünne Einstimmigkeit fassen ließe, als vielmehr Tiefe, eine im dunkeln Urgrunde des Seelenlebens verhallende Resonanz; und diese malt sich am Treuesten in dem Zusammenklang der Töne, worin gleichfalls etwas von Tiefe, von Fülle dunkel anklingt. Die Empfindung ist weniger der Linie in gerader Streckung vergleichbar, als der Wogenbewegung in die Höhe und Tiefe, dem schwebenden Fluge in die Weite, dem Verzittern in's Unendliche. Ihr musikalisches Gegenbild ist daher weniger die einstimmige Melodie, als die in sich geschlossene und gesättigte, in's Breite und Weite ausklingende Harmonie, der in sich abgestufte, auf einen geheimnißvollen Hintergrund deutende Akkord. Denn keineswegs wird durch das Zusammentreten der Töne zum Akkord ihre Dunkelheit gelichtet und zu erkennbarer Deutlichkeit emporgehoben; vielmehr wird die Dunkelheit nur noch dunkler, noch voller, lenkt noch mehr in die Tiefe, regt noch mehr Seiten des Gemüthslebens an, alle von der nämlichen Dunkelheit des Urgrundes. Aber diese an und für sich dunkeln Tonverbindungen fügen doch zur einstimmigen Melodie gleichsam die räumliche Breite, geben der Musik im Ganzen die Ausführlichkeit, die Rundung zur vollen Gestalt. Und erst diese zu harmonischem Vollklange ausgeführte Musik — unter Voraussetzung ihrer übrigen nothwendigen

Elemente — ist ein treuer Wiederschein des in sich geheimnißvollen, in die Nacht seines Innern verzitternden Gefühlslebens; erst diese Musik ist wahre, formal durchgebildete Kunst.

So ist es denn die Harmonie, welche der sich bildenden Musik erst Form giebt, die Form, welche ihr, wie jeder Kunst, zur sinnlichen Gestaltung wesentlich ist. Erst wenn Ton auf Ton, Akkord neben Akkord gestellt wird, wenn Periode auf Periode und Masse auf Masse folgt, gewinnt die Musik eine Analogie mit den Formen der übrigen Künste, besonders mit den räumlichen Körpern der bildenden, die gleichfalls Atom auf Atom, Theil an Theil fügen und so erst die volle Gestalt hinstellen. Erst, wenn die Musik mehre Töne zu gemeinschaftlichem Erklingen bringt, wenn sie neben die eine Stimme noch eine oder mehre Stimmen setzt und so, durch Akkorde und Akkordfolgen ihren Werken eine Fülle, einen Anklang von Geistes- und Gemüthsinhalt und damit eine Verständlichkeit giebt, die jeder fertigen Gestalt in der Wirklichkeit eigen zu sein pflegt, dann erst liefert sie in ihren Tonstücken gleichsam ein vollständiges Bild, eine ganze, zur Rundung herausgearbeitete Figur. Die nothdürftigste Gestalt hatte sich die werdende Musik während der ersten Periode in der Melodie, die nöthige Gliederung im Rhythmus gegeben; auch die Fortführung der rhythmisch-melodischen Tonreihen zu einem bestimmten und befriedigenden Längenmaß hatte der Gesang bereits damals gelernt. Jetzt kam es auf die harmonische Vervollständigung dieser gemessenen Tonreihen, auf den volltönenden, gesättigten Zusammenklang dieser Tonreihen mit andern an, mit einem Wort: auf die Ausdehnung der ursprünglich dünnen Gestalt in die Breite, auf die Ausführung des Grundrisses nach allen Richtungen — natürlich mit Beibehaltung der unentbehrlichen rhythmischen Gliederung. Erst bei einer solchen Ausgestaltung der keimartigen Anfänge nach außen wie nach innen war eine Form für die Musik zu ermöglichen, erst durch diesen Prozeß der Formbildung erwuchs sie und bewährte sie sich zum ersten Mal als Kunst, d. h. als ein Gebiet, auf dem sich in den neugewonnenen Formen irgend welche Gebilde schaffen ließen.

Es ist von Interesse, in gedrängter Übersicht den Prozeß zu verfolgen, wie sich die werdende Musik allmälig ihre einfachsten Formen gegeben hat. Zuvor jedoch müssen wir derjenigen Grundlage gedenken, auf welcher sich diese ersten Formstudien, sowie alle ausgeführten Tonstücke dieser Periode erhoben, nämlich der Tonarten oder sogen. „Kirchentöne".

Die 7 Tonarten der mittelalterlichen Musik, die schon Ambrosius (um 390) und Gregor der Große (um 600) festgestellt hatten, waren der erste nothdürftige Schritt, die Musik zum System zu begründen; erst auf dieser allgemeinsten Grundlage war es möglich, sowohl einstimmige Tonreihen dahinzuführen, als mehre Töne gleichzeitig erklingen zu lassen, harmonisch vollstimmige Tonstücke aufzubauen. Was diese Tonarten zu eigenthümlichen und von den unsrigen abweichenden macht, ist ihre Selbständigkeit, die Abgeschlossenheit einer jeden einzelnen auf ihren Tonkreis. Während unsere heutigen Tonarten — von der Hauptscheidung in Dur und Moll einmal abgesehen — im Grunde nur eine einzige Tonart oder Versetzungen dieser einzigen auf ihre einzelnen Tonstufen sind, ist von den Kirchentonarten jede eine eigenartige, von den übrigen abweichende Tonreihe oder Oktavengattung. Und zwar werden sie dies dadurch, daß sie nicht, wie unsere Tonarten, die beiden „halben Töne" immer auf derselben Stelle haben, also nicht auf dem Übergange von der Terz zur Quarte und von der Septime zur Oktave, sondern daß die halben Töne bei all den einzelnen Tonarten an derselben Stelle bleiben, wo sie in der Grundtonart liegen. Dadurch kommen nämlich die Semitonien bei jeder einzelnen Tonart an eine besondere Stelle zu stehen und jede Tonart selbst wird eine besondere Reihe von Tönen, ein individuelles Klanggebiet von specifischem Ausdruck und Charakter. Wenn z. B. Ambrosius, der bekanntlich die vier authentischen Tonarten von D, E, F und G festsetzte, die Tonart D in folgenden Intervallen fortschreiten läßt: D, $\widehat{E, F}$, G, A, $\widehat{B^*), C}$, D, die Skala von E in dieser Weise: $\widehat{E, F}$, G, A, $\widehat{B, C}$, D, E u. s. f., so ist dies nicht bloß ein von unserer D- oder E-Tonleiter abweichender Zuschnitt, sondern jede dieser Tonleitern ist zugleich eine nur sich selbst gleiche, eine eigenartige Tonfolge, die auch Ohr und Gemüth in besonderer Weise berührt. Dasselbe gilt von den drei plagalischen Tonarten A, B und C, welche Papst Gregor der Große den obigen hinzugefügt hat. Die Abweichung dieser Tonarten von denen unseres heutigen Musiksystemes ist, wie man sieht, so bedeutend, daß man ihren Eindruck mit Recht als für unser Ohr fremdartig, als hart und abstoßend bezeichnet, und dieser Eindruck in der That nur durch große Willenskraft und Gewaltthat gegen unsere Gewöhnung von Kind auf, nur durch Ver-

*) B hieß damals das spätere H.

läugnung des natürlichen Tonſinnes und völliges Einleben in jene alten Tonreihen einigermaßen überwunden wird.

Die alten Tonarten ſind ferner, wie ſchon aus dem Geſagten folgt, rein diatoniſch, nicht chromatiſch. Sie kennen nur die beiden „Halbtöne“ E F und B (H) C, die mit der Grundſkala unabänderlich feſtgeſtellt waren, aber noch nicht das Syſtem der Semitonien. Man wußte damals noch nicht, daß jeder beliebige Ton um einen halben erhöht oder erniedrigt werden kann; Kreuze und Be (♯ und ♭) ſind in den alten Tonwerken unbekannte Dinge. Begreiflicher Weiſe entfernt ſich hierdurch die alte Muſik noch mehr von der heutigen, wird ihr Charakter für uns noch fremdartiger.

Auf dieſer Grundlage wird natürlich ſchon das melodiſche Element der alten Muſik, die Tonführung der Geſangweiſen eine eigenthümliche, von uns nicht mehr nachzuempfindende, wenigſtens nicht mehr rein zu genießende. So lange wir uns nicht vollſtändig an jene widerſtrebenden Tonfolgen gewöhnt haben — und wie Wenigen gelingt das! — werden uns die alten Melodien immer halb wie falſch klingen und unverſtändlich bleiben. Wo nach heutiger Muſikpraxis ein halber Ton ſtehen müßte, beleidigt uns in der alten Muſik ein ganzer; wo wir in der heutigen Melodieführung nur ſeeliſch begründete und traditionell ſanktionirte Intervalle antreffen, begegnen uns in der Melodik der Kirchentonarten häufig ungehörige, die wir nicht vermuthen. Im Ganzen macht uns daher die alte Melodik nicht den Eindruck des natürlich Hervorfließenden, des menſchlich anſprechenden Gefühlsausdrucks; ſie klingt nicht, wie man ungekünſtelt, friſch vom Herzen ſingen würde, ſondern ſieht durch und durch wie etwas ängſtlich Berechnetes und Zuſammengeſuchtes aus, das ſich mechaniſch todt und gezwängt dahinſchleppt. Auch die Harmonie berührt uns fremdartig, hauptſächlich deshalb, weil es den alten Tonarten, bei der Abgeſchloſſenheit einer jeden auf ihren beſondern Tonkreis, an Modulationsfähigkeit, d. h. an der Möglichkeit fehlt, flüſſig und ſchmiegſam in andere Tonarten überzugehen, auszuweichen, zurückzulenken u. ſ. w. Dies wäre in umfaſſender Weiſe nur dann möglich, wenn die alten Tonarten, gleich den unſrigen, nur die Wiederholung einer einzigen Tonart in verſchiedener Lage wären und das geſammte Tonreich, infolge dieſer Gleichartigkeit ſeiner Zuſammenſetzung, gleichſam ein einziges weites Tonmeer, in welchem nicht ſpecifiſche Unterſchiede Rückſichten und Beſchränkungen auferlegten, ſondern auf deſſen unbegrenzter, überall

gleicher Fläche der schaffende Künstler sich in fesselloser Bewegung ergehen könnte. Dadurch aber, daß es den „Kirchentönen" an innerer Verwandtschaft unter einander und eben deshalb auch an der bequemen Vermittelung zwischen den einzelnen, an leichten, kaum merkbaren Übergängen fehlt, bekommen die Intervallschritte, bekommt die Aufeinanderfolge der Akkorde, die nach heutiger Tonanschauung ganz verschiedenen Klanggebieten angehören, etwas Hartes und Herbes, das uns eben den Eindruck macht, als sei es nicht richtig, als habe der Komponist kein rechtes Ohr gehabt, als bewege sich diese alte Musik steif marionettenhaft, als spreche sie noch nicht, wie unsere heutige, seelisch ausdrucksvoll. Anderseits aber kann nicht geläugnet werden, daß den alten Tonarten, gerade weil es ihnen an den nachgiebigen, gefühlsschwachen Vermittelungen gebricht, eine Originalität und Kraft, eine schroffe Rücksichtslosigkeit und Erhabenheit inwohnt, die den anfänglichen Eindruck des Befremdlichen niederschlägt und uns mit einer gewissen Bewunderung, so zu sagen mit einer kalten Andacht erfüllt — ein Bild des imponirenden, despotischen Massencharakters der katholischen Kirche des Mittelalters, jener erhabenen Suprematie, die mit spielendem Belieben Alles in ihren seligmachenden Schooß, zu ihrer Ehre und Verherrlichung verschlang.

Der geschichtliche Verlauf des Kontrapunkts nun, als der formbildenden Methode der mittelalterlichen Musik, war in der Kürze folgender. Zuvor jedoch zur ungefähren Verdeutlichung des Begriffes „Kontrapunkt" hier soviel, daß man darunter die Kunst verstand, punctum contra punctum oder notam contra notam, d. h. Ton gegen Ton zu setzen, also zu einem gegebenen Ton einen andern, zu einer vorhandenen Tonreihe eine zweite, dritte u. s. w. zu erfinden. Diese gegebene Tonreihe hieß cantus firmus, d. h. feststehende Singweise, weil sie in der frühesten Zeit aus den Choralmelodien genommen zu sein pflegte, welche Gregor der Große für den Kirchengesang unabänderlich festgestellt hatte; später wählte man jedoch zum cantus firmus mit Vorliebe auch weltliche Volksmelodien. Die andere gebräuchliche Bezeichnung für die gegebene Melodie, nämlich tenor, hebt gleichfalls das Feste, Zusammenhaltende daran hervor, weil sie mit ihrem festen, festen Tongange die übrigen Stimmen leitete und straff beim Ganzen hielt. Die neu zu erfindende Tonreihe aber, die zweite Stimme, wie man sie nennen kann, hieß organum oder discantus, d. h. abweichender Gesang, in Frankreich déchant genannt. Ja dies Wort discantus ist sogar die frühere Bezeichnung für

die zweite, zu erfindende Stimme und für die Kunſt dieſer Erfindung; die Benennung „Kontrapunkt“ iſt erſt gegen Ende des 14ten und zu Anfang des 15ten Jahrhunderts in Aufnahme gekommen. Daß man aber dieſe ganze Kunſt gerade „Kontrapunkt“ nannte, rührt von dem Gebrauche in der alten Notenſchrift her, die Töne durch Punkte zu bezeichnen; die gegebene Melodie bildete eine Reihe ſolcher Notenpunkte und die hinzuzufügenden Stimmen ebenſoviele neue.

Die früheſten Verſuche in der Kunſt des Kontrapunkts durch die alten Muſikgelehrten, die ſogen. cantores (cantori a libro), waren bedauernswerth dürftig. Der Niederländer Hucbald (um 900) iſt der Erſte, der zu einer Stimme eine zweite fügt, aber noch nicht etwa in wohlklingenden Terzen oder Sexten, ſondern in Quarten oder Quinten oder Oktaven — denn dieſe Intervalle ſah man damals allein für konſonirende an; und dieſe Art von Zweiſtimmigkeit, bei der wir heutzutage Reißaus nehmen würden, nannte der etwas harthörige Erfinder einen „lieblichen Zuſammenklang“ (suavem concentum). Hucbald's Werke enthalten ganze Sätze von ſolchen Quartengängen, Sekunden und Terzen dagegen kommen ſelten und nur zufällig vor. Eine geringe Modifikation iſt es, wenn Hucbald dieſen Quarten- oder Quintengeſang in die höhere Oktave verlegt, wobei die Sache ſelbſt harmoniſch dieſelbe bleibt. Über dies Verfahren paralleler Quartenbewegung geht auch der berühmte Guido von Arezzo (um 1025), trotz ſeiner anderweitigen Verdienſte um die Tonkunſt, noch nicht hinaus. (Bekannt iſt übrigens, daß der discantus in ſpäterer Zeit auch noch aus andern Urſachen entſprang, als aus den harmoniſchen Experimenten der alten Theoretiker, z. B. aus der Bequemlichkeit des Auswendigſingens, das ſich die kirchlichen Sänger zuweilen zutrauen mochten, aus falſchen Abſchriften muſikaliſch unwiſſender Schüler oder Geiſtlichen, aus der Eitelkeit der Kunſtſänger, ſich hören laſſen zu wollen u. dgl.)

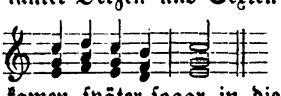
Zum Syſtem ausgebildet tritt die Methode des Kontrapunkts zuerſt bei Franco von Cöln (um 1250) auf. Die in ſeinen Schriften vorkommenden Tonſtücke ſind vorherrſchend dreiſtimmig, und pflegt die melodieführende Grundſtimme von jetzt an ſchon häufig eine weltliche Volksmelodie zu ſein. Der konſonirenden Intervalle, in denen die Stimmen mit einander gehen durften, ſind bei ihm ſchon mehr geworden: die Oktave, Quinte, Quarte, große und kleine Terz gehören bereits dazu und der Geſang ſelbſt erſcheint ſchon mit Diſſonanzen untermiſcht, zu denen

man damals die Sekunde, die übermäßige Quarte, die Sexte und die Septime rechnete. Bei Marchettus von Padua und Johannes de Muris (um 1300) ist es schon Regel geworden, daß zwei Konsonanzen, also Oktaven, Quinten, Quarten, große und kleine Terzen nicht in gerader Bewegung auf einander folgen durften.

Als Beispiel jener frühesten Exercitien im Kontrapunkt kann zuerst ein dreistimmiger discantus über eine französische Chansonmelodie voller Quinten- und Oktavenfolgen dienen, der in den Dichtungen des gelehrten Adam de la Hale (um 1280) vorkommt, aber unmöglich von diesem geschmackvollen Komponisten — man erinnere sich der reizenden Volkslieder in seinen „Liederspielen" (Bd. I. S. 280) — herrühren kann. Der Gesang findet sich unten in Notation mitgetheilt. Die ansprechende Originalmelodie, die am Schluß wiederkehrt, ist unschwer zu erkennen, sobald man sie einigermaßen schnell singt. In der Behandlung aber vermißt man sowohl den zweitheilig rhythmisirten Periodenbau, den die Melodie ersichtlich gehabt hat, wie richtigen Rhythmus überhaupt. Über allen Glauben geschmacklos aber sind die Zusammenklänge bloßer Quinten, die wie kopflose, irrende Schatten in der leeren Luft schweben, da bekanntlich die bloße Quinte, ohne die füllende Terz in der Mitte, das nichtssagendste, charakterloseste Intervall ist. Von dem nämlichen Charakter ist sodann ein sogen. Rondellus (ungefähr aus derselben Zeit, 1280), der aber ebenfalls nicht von Adam de la Hale herrühren dürfte. (Siehe Kiesewetter „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges. Mus. Beil. Nr. 11.) Die Melodie dieses Tonstücks ist etwas besser; aber auch hier fehlt der richtige Rhythmus und die Harmonie beschränkt sich gleichfalls auf leere Quinten. Solche Tonstücke machen fürwahr irre am gesunden Verstande jener alten Tonschulmeister und pressen uns die Frage auf die Lippen, ob man denn jemals so habe komponiren und dergleichen Zeug, wie diese leeren Quinten und Quintenfolgen, die noch obendrein mit der himmlischsten Unbefangenheit hingeschrieben wurden, während sie doch die schwerste musikalische Todsünde sind, für welche die Kritik keine Vergebung kennt, wirklich für Musik habe halten können — für Musik sagen wir, da bekanntlich diese Tonsatzstudien nur musikalische Übungen überhaupt sein sollten und nicht etwa für den Gesang bestimmt waren. In der That bezweifeln sehr gewichtige Musikhistoriker unserer Tage die Ächtheit dieser Musikstücke in der überkommenen Gestalt, indem sie zur Ehrenrettung der alten Tonsetzer an-

nehmen, die Quartengänge und ſonſtigen harmoniſchen Monſtroſitäten beruheten nur auf falſch vorgezeichneten Schlüſſeln, die auf Rechnung unkundiger Abſchreiber und der ſchwer zu entziffernden Notenſchrift damaliger Zeit zu ſetzen ſeien. Das menſchliche Ohr, ſagen ſie, ſei zu allen Zeiten daſſelbe geweſen und müſſe vor ſolchen Gräuelthaten von Harmonie ſchon damals den nämlichen Abſcheu empfunden haben, der uns noch heute dabei überfällt; es ſei alſo ſchon phyſiologiſch ein Ding der Unmöglichkeit, daß die alten Tonſetzer ſolche Muſik hätten ſchreiben und ſie für einen „lieblichen Zuſammenklang“ ausgeben können. Leider nur verliert dies wohlgemeinte Argument ſeine Beweiskraft dadurch, daß jene alten Handſchriften, welche dieſe Monſtra enthalten, im Ganzen hiſtoriſch verbürgte, ſehr authentiſche Dokumente ſind, gegen deren ſonſtigen Inhalt man keinen Zweifel hegt und in denen man alles Übrige, außer etwa jenen Ungeheuerlichkeiten, als original und vollgültig anerkennt. Oder will man das Eine gelten laſſen und das Andere verwerfen, bloß, weil es uns gegenwärtig unglaublich erſcheint? Und ſollte es durch kein einziges Beweismittel wahrſcheinlich zu machen ſein, daß ſich die alten Meiſter ſtellenweiſe wirklich zu ſolchem Nonsens herbeigelaſſen haben könnten? Ich wage hier, zur möglichen Erklärung daran zu erinnern, daß die Kirche des Mittelalters — und kirchlich beſchränkt waren jene alten Kontrapunktiſten mehr oder weniger alle — den ascetiſchen Grundſatz des Urchriſtenthums in aller Strenge durchführte, daß der natürliche Menſch abſterben müſſe, damit der geiſtige lebe, daß nur, wenn das Natürliche, die Sinnlichkeit am Menſchen getödtet ſei, das Gnadenwerk der Erlöſung an ihm vorgehen, die unſterbliche Seele gerettet werden könne. Bei ſolcher ascetiſchen Grundanſchauung kam man denn ganz konſequent dahin, daß man ſchließlich alles Einfache und Natürliche, alles Geſunde und Schöne, weil es weltlich und widergöttlich ſei, verwarf und dafür gerade das Entlegene, das Widernatürliche und Unvernünftige als das Rechte und Gottgefällige pries. Sehr wahrſcheinlich haben auch die alten Kontrapunktiſten die Terz ſchon als wirklich konſonirendes und liebliches Intervall empfunden; aber gerade deshalb, weil ſie an ſinnliche Schönheit erinnerte, haben ſie ſie verworfen und in ihrer muſikaliſchen Praxis als Diſſonanz behandelt; gerade, weil ſie angenehm klang und ſchon dadurch einen ſündhaften Beigeſchmack hatte, wurde ſie verpönt. Man kann dies Argument durch die ganz analoge Thatſache unterſtützen, die durch unzählige Beiſpiele aus dem Leben beſtätigt wird, daß nämlich von

Gelehrten — weil die einseitige Vertiefung in philosophische Spekulation oder in wissenschaftliche Forschungen allerdings eine ähnliche Abtödtung der gesunden Sinne mit sich führt — gerade das Einleuchtende und Naheliegende gar nicht mehr als solches erkannt wird, sondern sie sich, nach einem bekannten Grundsatze der philologischen Exegese, regelmäßig für das Schwierigere, Unwahrscheinlichere entscheiden, bloß weil es dem Scharfsinn oder Tiefsinn mehr schmeichelt. Kommen aber solche Erscheinungen noch heutzutage bei eingefleischten Alterthumsforschern oder kirchlich strenggläubigen Theologen vor — ist es dann nicht noch weit denkbarer, daß in jenen frühen Jahrhunderten der Finsterniß und auf einem noch so wenig entwickelten Gebiete, wie die Musik damals war, ähnliche Abstrusitäten mögen ausgeübt und für vollkommen richtig gehalten worden sein? Es ist mir gar nicht unwahrscheinlich, daß das von Natur gesund organisirte und richtig hörende Ohr sich auf dem Standpunkte muthwilliger Selbstkasteiung und Selbstvernichtung gegen die einfachsten konsonirenden Intervalle habe vollständig verhärten und mit einer gewissen selbstgefälligen Satisfaktion wohlgemuth in widrig klingenden habe schwelgen können. Ist es einmal Princip, seinem natürlichen Menschen geflissentlich die schreiendsten Gewaltthätigkeiten gegen den gesunden Sinn aufzunöthigen, so sind auch solche haarsträubende Geschmacklosigkeiten, wie die obigen, durchaus keine Unmöglichkeit mehr.

Einfacher und verständiger erschienen die frühesten kontrapunktischen Arbeiten in Frankreich, wo man von jeher in allen Dingen weniger gründlich, aber auch anstelliger und natürlicher war. Hier erfand man nämlich um jene Zeit, und zwar im Kirchengesange, eine freiere Form des discantus, wie sie dem gewandtern Naturell des Franzosen ganz gemäß ist, indem man zu den getragenen Tönen des cantus firmus einen entweder syllabisch recitirten oder melismatisch frei geführten Gesang extemporirte und so schon förmliche Passagen bildete (fleurettes oder „Blumen" genannt), die jedoch, bei noch ungebildetem Gehör und Geschmack, roh oder absonderlich geklungen haben müssen. Angenehmer mag eine zweite Art von „déchant" gelautet haben, die deshalb wohl erst einer etwas spätern Zeit angehört: nämlich ein über einen tenor geführter dreistimmiger Gesang in lauter Terzen und Sexten in gerader Bewegung, etwa in dieser Weise  Diese Gesänge, die sogen. fauxbourdons, kamen später sogar in die päpstliche Kapelle nach

Rom und blieben hier heimiſch, bis durch die Niederländer Tonſtücke von entwickelterm Kontrapunkt eingeführt wurden. In den Kirchen Frankreichs ſelbſt aber iſt der mehrſtimmige déchant mit Leidenſchaft fortgeſungen worden und zwar von Knabenchören und Knabenkapellen, den ſogen. Maitriſen, weil ſie unter einem beſondern maistre oder Singmeiſter ſtanden.

Namhafte Fortſchritte in der Kunſt des Kontrapunkts hatten mittlerweile die Niederländer gemacht, die eigentlichen Erfinder dieſer höchſt einflußreichen und langdauernden Muſikſtufe. Anfangs ſich gleichfalls auf dreiſtimmige Übungen beſchränkend, ſind doch ihre ſpätern Tonſätze meiſt vierſtimmig; die drei- und fünfſtimmige Behandlung iſt ſelten und zweiſtimmiger Geſang kommt nur ganz vereinzelt vor. Ihre früheſten mehrſtimmig bearbeiteten Melodien ſind ſelberfundene; bald aber ſchließen ſie ſich dem allgemeinern und bequemern Gebrauche an und wählen Volksmelodien, die regelmäßig in die Mittelſtimme, den ſogen. tenor, gelegt werden. Schon ſeit 1400, alſo in der erſten niederländiſchen Schule, findet ſich die kontrapunktiſche Behandlung theils bei Kirchenkompoſitionen, vorzüglich Meſſen, theils beim weltlichen Liedergeſange Behufs der geſelligen Unterhaltung; Dufay, Binchois, Busnoys u. A. ſind vielgenannte Tonſetzer dieſer erſten Epoche. Künſtlicher wird der Tonſatz ſeit Ockenheim (gegen 1500), mit dem die zweite Schule der niederländiſchen Muſikentwickelung beginnt. Die Anlage der betreffenden Kompoſitionen iſt berechneter und mit der ſichtbaren Abſicht unternommen, irgend ein Kunſtſtück des Tonſatzes daran durchzuführen; die kontrapunktiſche Arbeit ſelbſt iſt gewandter und mannigfaltiger und gefällt ſich ſchon in jenen ſtaunenswürdigen Kniffen und Subtilitäten, an denen allerdings der immenſe Scharfſinn der Kombination zu bewundern, ſpeciell muſikaliſch aber Nichts zu gewinnen iſt. Zu dieſen Spielereien — wenn das Wort nicht zu unſchuldig klingt — gehören z. B. muſikaliſche Räthſel, Kanons u. ſ. w., bei denen der Einſatz der Stimmen vom Komponiſten nicht vorgeſchrieben, ſondern der gelehrten Einſicht der Sänger überlaſſen war. Solche Künſteleien im Tonſatz konnten, da ſich's hier einzig um techniſche Geſchicklichkeit handelte, von den Nachfolgern in's Unberechenbare geſteigert werden. Dies geſchah von Josquin des Près (um 1500), dem gefeiertſten Tonmeiſter ſeiner Zeit, daſſelbe von Hadrian Willaert (nach 1500), der zuerſt für mehr als fünf Stimmen ſchrieb und auch als Erfinder des Chorgeſanges für mehre geſonderte

Chöre bezeichnet wird. Ja zuletzt arteten diese Künsteleien so sehr aus, daß eine päpstliche Bannbulle dergleichen Gesang aus der Kirche verwies und Palestrina den Auftrag erhielt, einfachere und würdigere Musik zu schreiben. Gleichzeitig mit Letzterm erfindet Orlando Lasso (zwischen 1500 und 1600) der Musik schon ausdrucksvollere und wohlklingendere Melodien und giebt ihr größere Mannigfaltigkeit in Modulation und Harmonie. Bei ihm zuerst tritt die mechanische Seite des Tonsatzes zurück und die Tonkunst fängt an, sich wieder ihrer ursprünglichen Bestimmung und Würde bewußt zu werden, daß sie nämlich Wohlklang und Empfindungssprache sein müsse, der die Formfertigkeit nur zum Mittel dient. Übrigens sind sämmtliche Tonsatz- und Gesangstudien dieser Epoche, von Huebald herab bis über Ockenheim hinaus, noch auf die alten diatonischen Tonarten mit ihren reinen Dreiklängen gebaut; Ausweichungen vermittelst der ♯ und ♭, der sogen. „harte Gesang" (cantus durus), gehören zu den Seltenheiten.

Auf diese Weise hatte sich die Methode des Kontrapunkts von kleinen zweistimmigen Anfängen aus allmälig bis zur Meisterschaft im vielstimmigen Tonsatz fortgebildet und konnte nun, als eine zur Reife gediehene Kunst, auf jede Gattung der Musik angewendet werden. In dem Grade nun, wie weit die Mehrstimmigkeit getrieben und in welcher Gestalt sie ausgeübt wurde, hat der Kontrapunkt natürlich auch ein verschiedenes Aussehen angenommen und sich verschiedene Namen gegeben.

Die einfachste Gestalt hat er dann, wenn er sich, wie es Anfangs der Fall war, auf die bloße Erfindung einer oder mehrer Tonreihen zu einer gegebenen Melodie beschränkt, wo Note gegen Note, Ton gegen Ton steht, wenn er also zwei oder mehre nebeneinander hergehende Stimmen schafft, welche die nämliche Weise in lauter konsonirenden Intervallen und in gerader Bewegung ausführen — ähnlich, wie die sogen. zweite Stimme im spätern Volksliede, welche die Melodie in Terzen oder Sexten begleitet. Verwickelter und unklarer wird der Kontrapunkt, wenn die Stimmen nicht gleichmäßig miteinander fortschreiten, sondern jede ihren eignen Gang geht, wenn sie, gleichsam feindlich zu einander, in fortwährendem Widerspiel der einen gegen die andern, sich kreuz und quer um die Melodie herum drängen oder die Melodie in verschiedener Weise, jede selbständig in ihrer Art, durchführen, nachahmen, umkehren, rhythmisch verkürzen oder verlängern u. s. w. Dabei geht entweder die eine oder die andere voran und die übrigen folgen mit demselben Gesangmotive nach,

oder es hört die eine auf, während die andern unbeirrt weiter ſingen; dann wiederum ſchweigen dieſe ſtill und die erſtere führt den Geſang allein fort, bis ſich nach und nach die eine und die andere wieder zu ihr geſellt u. ſ. w. Jene erſtere Methode nennt die Sprache der Muſikwiſſenſchaft den einfachen Kontrapunkt: alſo diejenige Stimmenzuſammenſtellung, in welcher der Tongang der höhern und der tiefern Stimmen nicht miteinander vertauſcht werden kann, jeder Stimme alſo ihre ſelbſtändige Melodie bleibt. Der doppelte Kontrapunkt dagegen, die zweite der oben angegebenen Methoden, entſteht dadurch, daß die Melodie einer höhern Stimme ohne Störung für die Geſammtharmonie unverändert in eine andere, tiefere Stimme verlegt wird oder umgekehrt. Dieſe Verſetzung der Stimmen nennt man „Umkehrung".

Schon aus dieſem flüchtigen Entwurf von der ſtufenweiſen Entwickelung des Kontrapunkts und ſeinen hauptſächlichſten Arten wird man die Überzeugung gewinnen, daß mehrſtimmige Tonſätze damals nicht ſo zu Stande gebracht wurden, wie ein Komponiſt heutzutage verfährt: nämlich nicht auf Grund eines ausgebildeten, fertig vorliegenden Harmonieſyſtems; vielmehr war es der einzelne Ton und die einfache Tonreihe, von der man ausging und zu der man eine zweite, eine dritte Stimme u. ſ. w. „ſetzte". Eine kurze gegebene Melodie bildete die einfache Grundlage für die Operationen des Kontrapunkts, und neben dieſer ſuchte man, nach den durch Experimentiren gefundenen Geſetzen der Konſonanzen und Diſſonanzen, andere Stimmen von ſelbſtändigem Tongange einherzuführen, auf ihr errichtete man vermittelſt all dieſer Stimmen ein geſchloſſenes Tongebäude. Allerdings war es im letzten Grunde die innere Verwandtſchaft oder Fremdheit der Töne untereinander, es waren die Geſetze der Harmonie, nach denen dieſe zweite, dritte Stimme u. ſ. w. mit ihren einzelnen Intervallen zu den Intervallen der gegebenen Melodie geſetzt wurde. Aber dieſe harmoniſche Verwandtſchaft oder Fremdheit der Töne war, wie geſagt, eine beſchränktere, als gegenwärtig, weil die diatoniſche Natur der „Kirchentonarten" jeder Stimme einen ſtrengern Gang vorſchrieb, weil jede Melodie ſich in den eigenthümlichen Intervallen ihrer Tonleiter bewegen mußte, jede einzelne Stimme für ſich ausweichen und moduliren konnte, ohne auf den Gang der übrigen Stimmen einen zwingenden Einfluß zu üben. Dies Syſtem der Diatonik machte daher einerſeits die melodiſch ſelbſtändige Führung der Stimmen möglich, und anderſeits bewirkte es die Bildung einer ſelbſtändigen Har-

monie, die allerdings, wie wir oben gesehen haben, von der heutigen erheblich abwich. Ein einheitliches, nach einem Principe durchgeführtes System, wie unsere heutige, war die damalige Harmonie nicht. Aber was sich damals als Harmoniesystem begründete und feststellte, ist nur in der eben angedeuteten Weise zu Stande gekommen, d. h. melodisch, indem man neben der ursprünglichen Melodie noch eine zweite, eine dritte einhergehen ließ und die Intervalle dieser parallelen Melodien einander so anpaßte, daß sich daraus die — relativ zulässigen — Akkorde ergaben. Die Harmonie entwickelte sich aus dem Zusammenklange der künstlich einander angepaßten Stimmen, bestand nur in einer gleichzeitig gesungenen Anzahl mehrer selbständiger Melodien.

So gefaßt — und es ist dies die einzig richtige Fassung — ist die Kontrapunktik kein absoluter Gegensatz zur Methode der einstimmigen Kantillation, sondern nur der nächste konsequente Fortschritt dieser letztern, die freie Wiederholung der einfachen Melodie zu mehren solchen, gleichzeitig erklingenden Melodien. Die kantillirende Gesangperiode hatte die Melodie, die Melodie des naiven Volksliedes als Resultat hingestellt; die kontrapunktische nimmt dies Element auf, vervielfältigt die einfache Melodie und gewinnt aus der Verwebung solcher neue und eigenthümliche Tonstücke — eine neue und für den Fortschritt höchst bedeutsame Stufe der Musikentwickelung.

Betrachten wir nun von den einzelnen Elementen der kontrapunktischen Behandlung zunächst die Melodik.

Daß die Musik während der ganzen ersten Periode an den Text gebunden blieb, lag in ihrer Jugend und Ohnmacht. Kaum zum Leben erwacht und noch völlig unselbständig, bedurfte sie einer Stütze und fand diese in der ältern und stärkern Schwester, nämlich in der Dichtung. An den Text lehnte sich der Gesang an und theilte dessen Gesetzmäßigkeit oder Regellosigkeit. Wie die Textworte gesprochen wurden, metrisch streng oder recitativisch frei, tonvoll oder tonlos u. s. w., so wurden sie auch gesungen: statt der Sylben setzte man Töne, statt der dichterischen Verszeilen Tonreihen; beide Künste bewährten ihre gleiche Abstammung und Natur durch das gleiche Verfahren.

Offenbar war hier die Melodie noch nicht Melodie, sondern bloße Tonreihe, syllabische Recitation, eine rein mechanische Umsetzung der Worte in Gesang, der Gesang selbst nur das Echo der Textworte. Mit andern Worten: der Gesang in dieser Gestalt war nur erst ein Stam-

meln, ein Anſatz zum Sprechen, noch nicht gebildete, fließende Rede ſelbſt, und am Wenigſten ſchon aus der Seele quillender, die Seele anſprechender Tonerguß.

Der nächſte Fortſchritt der Geſangentwickelung — und zwar in der uns vorliegenden kontrapunktiſchen Periode — beſteht nun darin, daß die melodiſche Tonreihe ſich vom Worte löſt und den erſten Verſuch macht, ſich zur frei dahinſchreitenden, muſikaliſch ausdrucksvollen Melodie zu geſtalten. Um dahin zu gelangen, ſchien es das Richtige zu ſein, daß ſich die Melodie nur erſt an einzelnen Stellen den Feſſeln des Textes entwand und in kleinen Figuren einen erſten Anlauf zu freier Bewegung nahm, an ſolchen Stellen nämlich, wo die lebendigere Empfindung auch belebtere Melodieführung erforderte. Statt deſſen aber wagt die Melodik gleich das Äußerſte, indem ſie ſich vom ganzen Texte losſagt und ganz und gar ihren eignen Weg geht, ohne auf jenen die mindeſte Rückſicht zu nehmen. Das bisherige Band wird durchſchnitten, keinerlei Neigung oder auch nur Beziehung kettet die Gelöſten mehr aneinander, die Emancipation der Melodie vom Texte iſt auf die Spitze getrieben. Die Stimmen ſingen, als ob kein Text da wäre, was ſie eben wollen; und die Worte hängen, ſo zu ſagen, nur noch unter den Tönen, laufen nur noch ganz beliebig und verſtändnißlos neben ihnen her. In dem Verlangen, ſich von den beengenden Banden des Textes frei zu machen, iſt dieſe Freiheit, ſtatt ſich ſchrittweiſe zu vollziehen, ſogleich abſolut und dadurch ſinnlos, zerſtörend geworden. Der Geſang hat den Worten den Abſchied gegeben und die verſchmäheten Worte wenden ſich wieder allein an das Verſtändniß, an die Empfindung des Leſers. Geſang und Text hängen nur noch auf das Alleräußerlichſte, rein mechaniſch zuſammen, nämlich durch die gewaltſame Aneinanderkettung des Tonſetzers. Dieſer Auflöſung verfällt die Geſangmuſik überall, wenn nicht die innere Beziehung, die logiſche Zuſammengehörigkeit von Text und Melodie ihr gegenſeitiges Verhältniß normirt und ihnen die rechte Sprache in den Mund giebt. Eine ſolche Melodie, die nicht mehr den Wortſinn auszudrücken trachtet, muß auch ohne die Beſeelung der Worte ſein, muß unmelodiſch, unſangbar werden; ſie iſt nur noch eine techniſche Stimmübung, ein theoretiſches Exercitium.

So wahr aber das eben Geſagte auch ſein mag, ſobald man nur das Verhältniß von Text und Geſang im Auge hat, ſo ungerecht wäre es, wollte man auf dieſen bloßen Augenſchein ein endgültiges Urtheil

über die kontrapunktische Methode gründen. Denn diese Lossagung des Gesanges von den Textworten, die man fast versucht ist zu schmähen oder als Verirrung zu beklagen, diese nur harmonisch berechnete, seelenlose Tonführung der Stimmen war unbedingt nöthig, wollte der Gesang überhaupt Gewandtheit in der Tonführung erlangen, wollte er lernen, künftig einmal auch wirklich gefühlvolle Melodien zu erfinden. Solche hatte der naive Volksinstinkt von jeher erfunden und erfindet dergleichen zu allen Zeiten. Aber der sich erst mühsam gestaltende Kunstgesang konnte das nicht: der konnte nur langsam, nur von unten her, auf Umwegen, durch bloßes Zusammensuchen der Töne dazu gelangen — und das that er eben jetzt. Es ist wahr: die einzelnen Stimmen im kontrapunktischen Tonsatz sind inhaltlos, ohne jegliche Beziehung zum Texte, nur mechanisch geführte Reihen. Aber eben dieses haltungslose Auf und Ab durch alle Intervalle, durch alle Lagen der Stimmen, dies völlig leere Phrasen- und Laufwerk wurde gerade das Mittel, daß sich der Gesang überhaupt frei bewegen und auch diejenige Freiheit, diejenige Biegsamkeit lernte, welche für seine Gestaltung zum seelenvollen Gesange erforderlich war. Diese Schule der Tonführung, dieser Durchgang zur Reife des beseelten Textausdrucks ist für die Melodiebildung des Gesanges der kontrapunktische Tonsatz geworden.

Aber die Melodie ist immer nur die Naivetät der Musik, ihre Naturseite, insofern sie ein bloßer Erguß des unmittelbaren Gefühls ist: denn die rechte Melodie wird ohne Bewußtsein und Absicht erfunden und ohne Kunst hingesungen. Erst die Harmonie ist der Kunststempel der Musik, ihre Weihe zur Kunst, weil sie aus den Tiefen des geistigen Nachdenkens, aus einer im Seelenleben begründeten Gesetzmäßigkeit erwächst.

In der ersten Periode war der Gesang rein melodisch, naiv einstimmig gewesen, weil er noch kein weiteres Interesse kannte, als eben nur zu singen, die Sylben in Töne zu verwandeln, weil man noch nicht die akustische Wahrnehmung gemacht haben konnte, daß mit jedem Ton zugleich verwandte Töne leise anklingen, die Harmonie also schon physikalisch in den einfachsten Elementen der Musik angedeutet liege. Man war noch nicht zu der Erkenntniß gekommen, daß die einzelne Melodie zwar schon an und für sich etwas ausdrücke, aber doch im Grunde ohne Form, ohne Tiefe sei, so lange ihr die Füllung mitklingender Töne fehle.

Geleitet durch diese Wahrnehmung von einer verborgenen Naturharmonie, war man allmälig auf die Reflexion und bald auch auf den

praktiſchen Verſuch verfallen, ſolch wohllautenden Zuſammenklang ſelbſt, aus eigner Erfindung hervorzubringen. Man war nach und nach zu der Einſicht gelangt, daß neben der vereinzelten Melodie auch die Harmonie zum Weſen der Muſik gehöre; man hatte erkannt oder ahnte wenigſtens, daß der einzelne Ton im Zuſammenhange und auf der Grundlage verwandter ſtehe, daß hinter jeder melodiſchen Tonreihe der Hintergrund paralleler Akkorde ruhe und daß in dieſer harmoniſchen Mehr- und Vollſtimmigkeit erſt ein befriedigendes organiſches Ganzes, ein erſchöpfendes Gegenbild des Seelenlebens gefunden ſei.

Die Herbigkeit und Härte aber, woran die früheſten Harmonieverſuche litten, das Befremdliche und Rauhe ihres Eindrucks beweiſt, wie ſchwer es ſei, ein Material künſtleriſch zu verwenden, das, wie die Töne, ohne alle geiſtige Beſtimmtheit iſt und ſich nur in abſtrakten Zahlenverhältniſſen ausdrücken läßt. Worin dieſer abſtoßende Charakter beruht, wurde ſchon oben vorübergehend berührt. Unſere moderne Harmonie beſteht aus lauter Tonverbindungen von innerer Verwandtſchaft, aus Intervallen, die in arithmetiſchem Verhältniß zu einander ſtehen, deren einen in irgend einem Grade die Vielfachen der andern ſind u. ſ. f. Die Verbindung ſolcher Töne zu Akkorden hat etwas Naturnothwendiges, die Fortſchreitungen ſolcher Intervalle haben etwas Bequemes, Naheliegendes, ſich von ſelbſt Ergebendes. Gerade hierdurch bekommt unſere Harmonie das Ruhige, Geſunde, Naturwüchſige, eine gewiſſe Ähnlichkeit mit unſern Gedanken und Empfindungen und mit deren Wiedergabe in dem ebenſo geläufigen, verſtändlichen Worte, gerade hierdurch macht ſie den Eindruck der Richtigkeit, der geſchloſſenen, unſtörbaren Sicherheit. Die Harmonie unſerer Altvordern dagegen reihete — vom Standpunkt der heutigen Muſiktheorie betrachtet — Akkorde verſchiedener Klanggruppen aneinander, die nicht durch arithmetiſche Proportion zu innerer Verwandtſchaft verbunden waren und deshalb nicht den Eindruck der Richtigkeit, nicht die Wirkung des Wohlgefühls machen konnten. Im Gegentheil: das ſich innerlich Fremdartige mußte hart klingen, weil akuſtiſch Widerſtreitendes auch im Seelenleben nichtverwandte Nervenkomplexe erregt, wodurch eben das Gefühl des Harten und Herben, des Gewaltſamen und Unnatürlichen erzeugt wird. Die Harmonien haben ſchon für das Ohr etwas Ungefüges, Dreiſtes, Rauhes; aber bei der Fortleitung in's Innere verſtärkt ſich dies noch, weil hier ethiſche Beziehungen in Mitleidenſchaft verſetzt werden; hier wirkt das akuſtiſch Harte zugleich ſeeliſch

verletzend, das Schönheitsgefühl beleidigend. In dieser Beziehung fehlt es dem alten Harmoniesystem an der innern Verwandtschaft und Gleichartigkeit seiner Darstellungsmedien, die wir sonst, aus ästhetischem Bedürfniß, auf jedem Kunstgebiet fordern, es fehlt ihr an der gegenseitigen Ausgleichung und Vermittelung zwischen ihren noch in erster Starrheit beharrenden gegensätzlichen Elementen. Während auf allen Kunstgebieten die Entwickelung u. A. auch darin bestanden hat, daß sich das künstlerische Material zugleich den psychologischen Forderungen der menschlichen Natur annäherte und anbequemte, von der ja auch die Kunst ihr letztes Maß, ihre normirenden Gesetze empfängt; während man überall Entgegengesetztes — was in der Natur oder in der Wirklichkeit des Lebens so oft beziehungslos nebeneinander liegt — durch mildernde Übergänge vermittelt, die Zusammenstellung greller Farben vermeidet und nur verwandte, komplementäre verbindet; während man in einem Gebäude nur homogene Style verschmilzt, in einer Dichtung nur zwischen metrisch verwandten Versmaßen wechselt u. s. w.: stehen in der alten Musik noch die streng diatonischen Akkorde verschiedener Tonstufen mit schroffer Klanghärte unvermittelt neben einander; und anderseits treten dort gerade die wohlthuenden, uns zum Bedürfniß gewordenen Konsonanzen, z. B. Terz und Sexte, entschieden zurück. In den Schlüssen z. B. fehlt — was wir heutzutage gar nicht entbehren können — fast durch sämmtliche Tonwerke der Periode hindurch die Terz u. s. w. — jedenfalls ein Überrest der altgriechischen Musiktheorie, die damals noch für vorbildlich galt und nach deren Auffassung bekanntlich die Terz noch nicht zu den konsonirenden Intervallen zählte. Trotz alledem aber — worauf gleichfalls schon oben hingewiesen wurde — kann man nicht in Abrede stellen, daß für den historisch gewiegten Musikforscher, zumal wenn er sich mit enthusiastischer Einseitigkeit in die Abnormitäten der Kontrapunktik versenkt, oder für ein modernes, nur an vermittelte Fortschreitungen gewöhntes Ohr, wenn es, stark und selbstverläugnend, sich auf diesen ganz fremden Standpunkt versetzen kann, der Reiz einer nie gehörten Originalität, einer nicht mehr nachzuahmenden, uns ganz abhanden gekommenen Kraft und Unerbittlichkeit in jenen alten Harmonien schlummert — also ein ethisches Moment, vor dem wir uns beugen und das auch ästhetisch einen eigenthümlichen, wenn gleich keinen reinen Eindruck hervorbringt. Der Sinn für Melodik freilich, für den einstimmigen Gesang, war mit diesem ausschließlich auf das Harmonische gerichteten

Streben verloren gegangen. Die nüchterne Berechnung der arithmetiſchen Tonverhältniſſe tödtete die Empfindung: man verlernte einfach zu ſingen, ja zu ſingen überhaupt, weil man nur ſuchte und zuſammenſetzte, wie man neu und kunſtvoll ſingen könne. Daher die eigenthümliche Erſcheinung in dieſer Periode, daß man die Melodie, die bis jetzt ſo ausſchließlich in hunderten von Liedern erklungen war, anderswoher, eben von ſolch beliebten Kirchen- und Volksweiſen entlehnte, aber auch dieſe nicht in ihrer urſprünglichen Geſtalt ſtehen ließ, ſondern ſie, wie beſeſſen vom böſen Geiſt der Unnatur und Entſtellung, zu unmelodiſcher Steifheit und Ehrbarkeit verrenkte, ſo daß die Originalmelodie ſelbſt darin nicht entfernt mehr zu erkennen war. Aber der Weg, wie man den verlorenen Geſang aus ſeinen Atomen wieder aufzubauen und wie man von Neuem kunſtvoll ſingen zu lernen ſuchte — dieſer Weg war dennoch der richtige, der einzig mögliche.

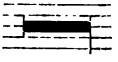
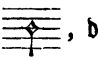
Nicht minder gewaltthätig und befremdlich, wie die Stimmenführung und die Harmonie, iſt die Rhythmik des Kontrapunkts. Die naive Richtigkeit der kantillirenden Geſangsrhythmik, die den Text ſchon ſinngemäß deklamirt und die melodiſchen Perioden nach dem Textmetrum gegliedert hatte, verwarf die autonome Kunſttheorie, um ſich aus eignem Nachdenken den Rhythmus zu erfinden — ein Verſuch, der, wie jede Anmaßung gegen die Natur, gleichfalls nicht anders als unglücklich ausfallen konnte. War einmal die richtige Naturrhythmik des frühern Geſanges aufgegeben, ſo hatte man damit dem natürlichen Gefühl für den Rhythmus überhaupt entſagt, dieſem Gefühl, das aus dem Metrum der Textworte den verborgenen Rhythmus der Zwei- oder Dreitheilung unmittelbar heraushört und praktiſch zur Anwendung bringt. Dieſes Grundgeſetz muſikaliſcher Bewegung, das ſich ſchon aus der wechſelnden Quantität der Sylben ergiebt und ein längeres Tonganzes zugleich nach dem Maß der kleinſten Einheit gliedert, kam alſo jetzt nicht in Betracht. Dagegen ſpannte man die Tonreihen in das weiteſte Schema aus, das es rhythmiſch überhaupt giebt und das mit dem Textrhythmus kaum noch einen Zuſammenhang hat, nämlich in das Schema weniger ſtehender Taktarten von langathmigſter Dehnung und mit entſprechend langen Einzeltakttheilen (Noten), denen ſich nun, wohl oder übel, die Textworte gegen Metrum und Sinn, unter lauter Verſchiebungen und Verrenkungen ſtrecken mußten. Natürlich bekamen dadurch auch die Perioden der Melodie und die beiden „Theile“ der Liedſtrophe eine ſchwer zu überſehende Län-

genausdehnung. Ist das aber noch Musik oder gar Gesang, wo es Noten giebt, auf die man 80 und noch mehr Einzelschläge zählen muß, wie es damals dergleichen gab? Noten und Takte von solcher Länge sind so gut wie absolute Taktlosigkeit; Rhythmik von diesem Zuschnitt ist ohne Frage formlos und fällt außerhalb schöner Kunstdarstellung.

Hieran ist die Rücksicht auf kirchliche Würde und Feierlichkeit, zu der man die Gesangmelodien ausdehnen wollte, nur äußerlich Schuld gewesen; wenigstens hat die direkte Absicht, etwa dem weltlichen Gesange ein kirchliches Gepräge zu geben, die Tonsetzer nicht geleitet. Wohl aber wurde, weil eben die Kirche die stillschweigende Gesetzgeberin für alles menschliche Thun und Verhalten war, auch der Gesang unwillkührlich ehrbar und würdevoll, wie der Kirchengesang. Und da überdies alle Erfindungen in der musikalischen Wissenschaft, die ganze kunstvolle Bearbeitung von Gesangmelodien in den Händen von Musikgelehrten und Geistlichen lag, die schon durch ihren Beruf an die Kirche gebunden waren, so wurde auch für den Gesang der kirchliche Zuschnitt unvermeidlich. Daß aber der Gesang den Reiz melodiöser Sangbarkeit, also auch den Reiz eines belebenden Rhythmus nicht haben dürfe, daß vielmehr solche Sinnenlust den weltlichen Buhliedern und dem theatralischen Gesange zu überlassen sei, ist die ausgesprochene Ansicht einzelner Kirchenhäupter.

Zwingender schon für die weitgedehnte Rhythmik war die Gesetzlosigkeit des damaligen Versbau's, der sich noch nicht an den regelmäßigen Wechsel von Hebungen und Senkungen band und es besonders mit der Reihefolge der betonten und unbetonten Sylben keineswegs genau nahm. Um diese Zerfahrenheit der dichterischen Versstruktur im Gesange zu umgehen, mußte die Musik nothwendig weite Taktarten wählen, in deren langen Noten die sprachlichen Ungenauigkeiten möglichst verschwammen. In kürzern Rhythmen oder bei schnellerm Zeitmaß hätte man die ungeordnete Sylbenstellung sofort wahrgenommen, in gedehnten dagegen trat sie ungehört zurück. Freilich ging damit auch die nothwendige und wohlthuende Seite der Sache, die Wahrnehmbarkeit rhythmischer Gliederung, das schon sinnlich wohlthuende Gleichmaß taktlicher Eintheilung verloren. Denn bei solch gedehnten, schwerfälligen Längenmaßen, wie den damaligen, ist der angebliche Rhythmus, wie gesagt, nur noch eine Täuschung, das Ohr vermag ihn nicht mehr aufzufassen.

Entscheidend jedoch für die langen rhythmischen Maße war, bei der gänzlichen Neuheit des Versuches, das Gefühl der Anfängerschaft, die

Rückſicht auf möglichſte Leichtigkeit, wie ſie überall für die Grundlegung eines neuen und ſchwierigen Gebietes genommen wird. Man ging — ganz pädagogiſch — von den einfachſten und größten Dimenſionen aus, weil dieſe von der noch kindlichen Anſchauung am Leichteſten aufgefaßt werden konnten. Wie die ungeübte Kindeshand, wenn ſie die erſten Striche zur Schreibkunſt macht, mit langen und weitgezogenen Buchſtabenfiguren beginnt; wie die angehende Kunſt überall weite Flächen und überſichtlich einfache Maſſen hinwirft, um daran die Gliederung in's Kleine, das Spiel feinerer Linien oder Verzierungen zu lernen, ſo auch jene früheſte muſikaliſche Rhythmik. Von der geſunden Rhythmik des Volksgeſanges, dieſer ganz kunſtloſen Naturerfindung des Inſtinkts, ſah ſie ab, um bei ihren Unternehmungen durch Nichts gebunden zu ſein und ſich das Nöthige von Rhythmik völlig ſelbſtändig zu geben. Denn der damalige Kunſtgeſang, ſoviel davon in der Kirche geübt wurde, war entweder noch ganz rhythmenlos, oder bewegte ſich doch nur in den halb unrhythmiſchen Tonfällen ſeiner lateiniſchen Textproſa. Die erſte rhythmiſche Gliederung der geſanglichen Tonreihen durch die theoretiſche Wiſſenſchaft, der ſogenannte Menſuralgeſang, war eine Erfindung Franco's von Cöln (um 1250). Man verſteht darunter die Eintheilung der Tonreihen in beſtimmte Zeitabſchnitte (Takte), die wiederum aus beſtimmten Zeittheilen (Noten) beſtehen, alle in genauen arithmetiſchen Proportionen untereinander, ſo daß die längeren jedesmal eine beſtimmte Anzahl kürzerer in ſich enthielten, von den kürzern eine beſtimmte Anzahl auf je eine längere fiel. Von den außerordentlich großen, damals noch ſchwarz ausgefüllten Noten (die, als muſikaliſche Zeichenſchrift, erſt ſeit dem 12ten Jahrhundert in Aufnahme kamen, nachdem man ſich bis dahin bloßer Punkte bedient hatte), hieß die längſte Duplex longa oder Maxima  ; dann folgte die Longa , dann die Brevis , dann die Semibrevis , und erſt ſpäter kamen zu dieſen die Minima  , die Semiminima , die Fusa , Semifusa u. ſ. w. Zu Figuren zuſammengezogene Noten, indem man auf manche Sylbe mehre Töne in entſprechend ſchnellerm Zeitmaß ſang, hießen „Ligaturen“. Den „ganzen“ Ton nannte man Tonus, den „halben“ Semitonium. Und im Zuſammenhange mit dieſer ganzen Nomenklatur ſteht es, wenn man

den Tripeltakt (mit der Vorzeichnung 3) Tempus perfectum nannte, weil die religiöse Anschauung des Mittelalters mit der heiligen Dreizahl den Begriff aller Vollkommenheit verband und auch von der Kunst, von der Musik die Darstellung des Vollkommnen und Schönen erwartete; den geraden oder zweitheiligen Takt nannte man Tempus imperfectum, und machen sich dessen einzelne Unterarten durch die Vorzeichnungen C, ₵ u. s. w. kennbar.

Um sich endlich das vielfach Widernatürliche der damaligen Rhythmik zu erklären, diese Menge über ihr Längenmaß hinübergeschleifter Noten (Synkopen), diese scheinbar ganz willkührlichen und höchst gewaltsamen Dehnungen der Töne, Verrenkungen der Wörter u. s. w., die der diametralste Gegensatz zu jeder schlichten Textdeklamation sind, muß man wiederum die Anfängerschaft jener Formoperationen, das Bemühen, die Rhythmik überhaupt erst zu gestalten, in Anschlag bringen. Gegenwärtig giebt es keine andere Rhythmik mehr, als die aus dem Wortvortrage sich unmittelbar ergebende oder diesem analoge, in der Phantasie vorgestellte, wie die Rhythmik der Instrumentalmusik. Damals aber, wo man diesen einzig richtigen Gesichtspunkt noch nicht nahm, sondern auch den Rhythmus gleichsam aus seinen eignen Urelementen, getrennt vom Worte, zu begründen versuchte, konnte er auch die Vorstufen zu wortentsprechender Richtigkeit, die Gewaltstreiche von Zusammenziehung und Kürzung nicht vermeiden; durch diese Schule mußte er hindurch, ehe er sich dem natürlichen Taktgefühl, der textlichen Gliederung in Sätze und Perioden anschmiegen lernte. Um ihr nun alle denkbaren Fälle von Mannigfaltigkeit wirklich durchprobiren zu lassen, wurde es Regel der damaligen Tonsatzkunst, daß jede Stimme durch selbständige, charakteristische Tonführung von den übrigen Stimmen abwich. Der Gesang, als Wortausdruck, wurde hierbei, wie gesagt, nicht berücksichtigt; nur der Eigensinn formalistischer Verschiedenartigkeit, besonders der methodische Zwang, daß die Stimmen den cantus firmus einzeln in verschiedenen Wendungen durchführen und dabei sich einander nachahmen mußten — dieser besonders entschied über die rhythmische Gestaltung. Der cantus firmus mußte von den Singstimmen in seiner ursprünglichen Gestalt festgehalten, aber auf die verschiedensten Worte des Textes gesungen werden — was Wunder, wenn dabei die Sylben unnatürlich gedehnt oder verkürzt, die Wörter gereckt und gestreckt wurden, um sich den Tönen anzupassen, für die sie nicht erfunden waren, und wenn sich daraus eine Menge von Ligaturen,

von Synkopen u. ſ. w. ergab? Von ſolchen ſtrotzen daher die Tonwerke unſerer Epoche über und über, da dergleichen Künſteleien für jene Geſangſtufe ebenſo unvermeidlich waren, als ſie gegenwärtig zu den unſchönen Ausnahmen des Geſanges gehören.

Dies alſo waren die Elemente der alten Muſik, welche durch die Methode des mehrſtimmigen Tonſatzes, den Kontrapunkt, zu Stande kamen, dies die erſte Kunſtform, welche die Muſik des Mittelalters ſich gab: ein bloß nach harmoniſchen Geſichtspunkten zuſammengeſtellter, zum Text völlig beziehungsloſer Tongang; auf rein diatoniſcher Baſis fußende, unproportionale Akkorde und Akkordfortſchreitungen; endlich eine gewaltſam gehandhabte, ſinnwidrige Rhythmik. Bei dieſen Formbeſtrebungen hat es aber auch ſein Bewenden: ſie ſind die ausſchließliche Arbeit, das einzige Reſultat dieſes Zeitraums. Eben, weil die Form das Neue, das allein Nöthige war, kümmerte ſich die Muſik noch um Nichts weiter: alle Anläufe und Anſtrengungen galten nur ihr; die Meiſterſchaft, die Form zu beherrſchen, war der höchſte Ruhm; nur für dieſe Formherrſchaft ſind die Tonwerke ſelbſt ſprechende und höchſt ſchätzbare Denkmäler. Aber dieſe Form iſt, äſthetiſch angeſehen, noch ganz äußerlich, rein mathematiſch konſtruirt. Auch abgeſehen von dem gelehrten Kirchenlatein der damaligen Muſikwiſſenſchaft, wonach man z. B. den Zuſammenklang der Stimmen discantus oder diaphonia (auch symphonia) oder organum, die Tonarten, weil es Wendungen, Schritte von einem Ton zu einem andern waren, „Tropen“ nannte u. ſ. w. — auch abgeſehen von dieſem Kirchenlatein hört man ſchon aus der Sprache der alten Theoretiker das kalt Formaliſtiſche heraus, klingen ihre Benennungen ſo gelehrt antiquariſch, ſo trocken arithmetiſch oder mechaniſch, daß die todten Zahlen, wonach man dieſe Muſik berechnete, die leeren Maße und Modelle, wonach man ſie zuſchnitt, ihr beinahe auf dem Geſicht geſchrieben ſtehen. Der dilettantiſche Geſang der Meiſterſänger, der bekanntlich gleichzeitig mit dem kontrapunktiſchen Kunſtgeſange fällt, beruhete zwar auch auf bloßer Verſtandesberechnung, aber doch auf dem inſtinktiven, dem ſogen. geſunden Menſchenverſtande; und dieſer ſteht der künſtleriſchen Erfindung näher, als die arithmetiſchen Grübeleien der bloß kombinirenden Kontrapunktiſten. Deren mehrſtimmiger Kunſtgeſang ſtützte ſich allein auf den logiſch geſchulten, arithmetiſch berechnenden Verſtand, auf das durch Nachdenken gefundene mathematiſche Geſetz. Und wenn der Geſang ſchon bei den Meiſterſängern zu todter Berechnung zuſammengeſchrumpft war, ſo iſt

der kontrapunktische Gesang geradezu eine Versteinerung der arithmetischen Gesetzmäßigkeit, in der die Töne zu starren Zahlen eingefroren sind. Geschraubte, mühsam zusammengeleimte Tonstücke haben wir vor uns, in denen sich, gepreßt und schleppend, Stimme neben Stimme dahinzwängt und die letzte Spur melodisch fließenden Gesanges verschwunden ist.

Diese Musik ist also reine, d. h. leere Form, seelenloser Mechanismus und Formalismus; ihr ist die Form Selbstzweck, nicht Gefäß für einen Inhalt, nicht bloßes Mittel für den Ausdruck, mit einem Wort: diese Musik ist noch keine Musik, am Wenigsten Gesangmusik. Und wie hätte es anders sein können auf einer Kunststufe, wo noch nicht der Mensch das Maß der Dinge, noch nicht das Innere, die Empfindung, die zeugende Kraft des Gesanges war, wo noch nicht die Sprachmelodie als maßgebend für die Melodiebildung galt, sondern wo der Gesang nur erst unter den neugefundenen Regeln des Tonsatzes stand? Diese Musik leidet noch unter der selbstbesorgten Rücksicht für ihr eigenes Werden, unter dem ängstlichen Bemühen, sich nur überhaupt erst zu konsolidiren und Eingang zu verschaffen, kennt aber noch nicht die künstlerische Tendenz, einen Gefühlsinhalt in den Tönen auszusprechen. Selbst der weltliche Gesang, der noch am Ehesten des Schulzwanges hätte spotten können, ist noch ganz an die Kirchentonarten, an die ausdruckslosen Tonreihen des kirchlichen Psalmodirens gebunden. Selten taucht eine bessere, unentstellte Weise auf und auch diese ist nicht ohne Härten, wie z. B. „Juspruck, ich muß dich lassen", „Mir ist ein schönß braunß Meidelin" u. a. Diese Musik soll nur Gesang sein oder scheint solcher zu sein, ist aber in Wahrheit keiner. Allerdings liegt den Tönen Text unter; alle die verwickelten Tonreihen sind scheinbar bestimmt, von Menschenstimmen gesungen zu werden; ja die Tonsetzer nennen sich im vollen Gefühl ihres Rechts „cantores" und verstehen darunter „Sänger" in einem ganz besondern Sinne, andere Sänger als die frühern, die Minne- und Meistersänger, die den Gesang nur als Dilettanten und Eklektiker, nur aus Liebhaberei und zum Zeitvertreib gepflegt hatten. Sie dagegen wissen sich als Sänger, welche den Gesang zum ersten Mal als wirkliche Kunst betrieben, aus ihm ihr alleiniges Studium machten und in ihm ihren Lebensberuf fanden, ja die gerade jetzt den Gesang zu einer ganz neuen Würde und Künstlichkeit erhoben. Daß uns von solchen Sängern keine Namen erhalten sind,

kann die Muſikgeſchichte verſchmerzen. Aber dagegen müſſen wir uns auf das Entſchiedenſte verwahren, daß z. B. Männer, wie Adam de la Hale, zu ihnen gehört haben ſollen. Denn mögen auch die einſtimmigen Chansons und Partures, die übrigens nicht für das Volk beſtimmt waren, von ihm herrühren, ſo können doch Tonſtücke in der Art des oben erwähnten dreiſtimmigen discantus, alſo die für gelehrte Kunſtſänger beſtimmten und Adam zugeſchriebenen Rondels und Motets, einen ſo feinſinnigen, geſchmackvollen Künſtler, wie wir ihn aus den lieblichen Volksweiſen in ſeinen „Liederſpielen“ kennen, aus innern Gründen nicht zum Verfaſſer haben. Wer Melodien, wie dieſe, erfinden, oder auch nur auswählen und praktiſch verwenden konnte, der kann nicht zugleich Muſik geſchrieben haben, die für die Ohren der Wilden berechnet zu ſein ſcheint, die nur von Gelehrten zu verſtehen und nur durch ſolche auszuführen war. Er kann unmöglich einer von jenen ſtrohdürren cantores geweſen ſein, die ſich, wie Kieſewetter ſagt, von der Berührung mit dem Volke und dem weltlichen Geſange fern hielten, ſich einzig und allein um den Regelkram der Schule bemüheten, aus der Kunſt nur ein mühſames, freudloſes Studium machten und Nichts duldeten, als ihren ſteifen, ſtrengen Kirchengeſang, den ſie höchſtens mit einem discantus oder organum, nach Art der obigen Proben, verunſtalteten.

Trotz dieſer, gerade den „Geſang“ betonenden cantores und trotz der den Tönen untergeſchriebenen Textworte iſt dieſe Muſik kein Geſang. Der Text bleibt für ſich und die Töne bleiben für ſich; es iſt weder Empfindungsſprache, noch logiſche Vernünftigkeit in dieſer Muſik, ſie iſt bloß theoretiſches Kunſtſtück, mechaniſcher Tonſatz. Bei dieſem Auseinanderfallen von Text und Noten iſt der Text als ſolcher vollkommen gleichgültig, iſt nur ein Vorwand, ein äußerliches Vehikel zur Kompoſition. Dieſe Muſik ſetzt daher Alles und Jedes in Töne, auch völlig unpoetiſche und unmuſikaliſche Gegenſtände, wie wenn z. B. Rinckhard in ſeinen „Triumphi de Dorothea“ (Laus Musicae, Leipzig 1619) Rechenſchaft zu geben ſucht „von der hochedeln vnd recht Engliſchen Dorothea oder großen Gottes Gabe, der Fraw Muſica; Ihrem vortrefflichem Adel; hohem Alter; eigentlichem Vrſprung; vielfältiger Art vnd Eigenſchafft, vnzehligem, ewigwehrendem Brauch, Nutz vnd Frommen“ u. ſ. w.; oder wenn Dillinger (Coburg 1628) ein „Geſpräch D. Lutheri und eines kranken studiosi komponirt, vordeſſen zu Wittenberg gehalten, jetzo aber in feine Reime gebracht und mit vier Stimmen geſetzt“. Dieſe Muſik bindet ſich

daher auch noch nicht an die Worte, nimmt die Worte nicht zum Ausgang, zum Gesetzgeber, zum Objekt und Material, was doch der Gesang immer soll, sondern reihet ihre Töne nur nach den eigensinnigen Tonsatzregeln aneinander, in Beziehung auf den Text aber singt sie rein in die blaue Luft hinein, ganz nach ihrem sinn- und seelenlosen Belieben. Die Melodik erwächst nicht aus der Sprachmelodie, der Rhythmus nicht aus dem textlichen Metrum, die Harmonie ist nicht der Wiederhall der bewegten Seele u. s. w.; alle diese Grundelemente der Musik werden auf das Willkührlichste und Gewaltthätigste verletzt. Nicht ästhetisch oder psychologisch, sondern nur historisch und formell musikalisch will diese eigenthümliche Musikphase beurtheilt und verstanden werden.

Daß wir es geradezu aussprechen: für die kontrapunktischen Tonsatzstudien war nicht der Gesang das Wesentliche, sondern die bloßen Formoperationen; die mehrstimmige Methode hatte kein specielles Interesse am Vokalen, sondern ein allgemein musikalisches, nur Sinn für Stimmenführung und Zusammenklang der Stimmen. Denn fürwahr: wo, wie hier, die obersten Normen der Gesangmusik, nämlich der Empfindungsgehalt, der logische Sinn, die singemäße Wortdeklamation völlig außer Acht gelassen werden; wo nicht das geringste Bemühen geleitet hat, die Worte nach ihrem Inhalt zum Ausdruck zu bringen, sie vielmehr den Tönen ganz willkührlich untergelegt, gegen ihre Bedeutung, gegen ihre metrischen Unterschiede gestreckt oder verkürzt erschienen, ganz wie der unerbittliche cantus firmus und dessen Rhythmus es forderte: da können die betreffenden Tonsetzer unmöglich in dem Wahn gestanden haben, wirklich Gesang für beseelte Menschenstimmen zu schreiben, da wäre es Hohn oder Wahnsinn gewesen, der Welt dergleichen Machwerke als Gesangkompositionen aufzudringen. Nur, daß die Tonreihen in dieser bestimmten, höchst kunstvollen Weise überhaupt geführt wurden und sich aus der verschlungenen Stimmenverwebung ein bewundernswürdiger, satzrichtiger Tonbau erhob — darauf allein war das Streben gerichtet. Nicht auf Sangbarkeit, nicht auf Melodie kam es an — diese tritt vielmehr vollständig zurück: sondern auf die Reihefolge der Töne und deren konsonirende Zusammenstellung zu der gesuchten Harmonie. In dieser Pseudo-Gesangmusik könnten in der That die Textworte ganz fehlen — und sie fehlen, mit Ausnahme der kurzen Anfangsworte, in manchen Sammlungen ganz — die Tonreihen könnten ebenso gut von Instrumenten wie von Sängern ausgeführt werden: der theoretische Werth

und Gewinn der Kompoſitionen, ihr muſikaliſcher Charakter, ihre Klangwirkung würde durchaus dieſelbe bleiben. Und in der That ſind die meiſten mehrſtimmigen Tonſtücke, obgleich urſprünglich oder angeblich für Singſtimmen geſetzt, nach der eignen Anweiſung der Komponiſten auch auf Inſtrumenten ausführbar, wie wir ſpäter noch näher ſehen werden — eben ein Beweis, daß es den Tonſetzern auf den Geſang als ſolchen, auf reinen Vokalklang nicht angekommen iſt. Die Stücke ſollten überhaupt nur zum Erklingen kommen, aus dem Zuſammenklang der Stimmen ſollte ſich die Harmonie und mit ihr die junge Kunſtmuſik überhaupt begründen — dieſer bloß muſikaliſche Geſichtspunkt hat dabei obgewaltet.

Hieraus folgt unmittelbar, daß dieſer mehr- und vielſtimmige Geſang kein wohlthuender Zuſammenklang im heutigen Sinne iſt, etwa wie unſere zwei- oder mehrſtimmigen Lieder für gemiſchte oder männliche Stimmen, ſondern ein verſchlungenes, unklares Gewirr, aus dem man die einfache Melodie nicht mehr heraushört, ein Stimmenkomplex, der, ſtatt des wohlthuenden Genuſſes für das Ohr, nur ein Objekt für den begreifenden, nachkonſtruirenden Verſtand ſein kann. Oder vielleicht richtiger geſagt: dieſe ganze kontrapunktiſche Muſik iſt nur für das Auge vorhanden, iſt Augenmuſik. Nur, wenn man dieſe künſtlichen Tongebäude ſieht, d. h. lieſt, vermag man ſie in ihrer Zuſammenſetzung zu überſchauen und zu begreifen; das einfache Auffaſſungsvermögen, das muſikaliſche Ohr, für das doch zunächſt alle Muſik beſtimmt iſt, fühlt ſich außer Stande, die verſchlungenen Stimmen aus dem allgemeinen Irrgang herauszuhören, die gewiſſenhafte Anwendung der Tonſatzregeln zugleich wohlklingend zu finden. Am Wenigſten aber wird es das, was es hört, für Geſang, d. h. für Tonſprache des Gefühls gelten laſſen. Iſt bei der diatoniſch harten Natur dieſer Muſik ſchon der bloß ſinnliche Wohlklang in Frage geſtellt, ſo iſt noch weit mehr der Eindruck auf das Gemüth ein mehr als problematiſcher.

Nach dem Bisherigen wird es keiner Beweisführung bedürfen, daß Standpunkt und Zuſchnitt der kontrapunktiſchen Muſik *typiſch* ſind. Was ſonſt in der Muſik eine Verſchiedenheit der Form begründet, iſt weſentlich der Inhalt, die Stimmungsſphäre des Textes, die Gattung von Poeſie, der das jedesmalige Gedicht angehört. Auch damals ſchon waren die Dichtungen nicht ohne Mannigfaltigkeit. Aber dieſe mußte unbeachtet bleiben, ſo lange nicht die Muſik ſoweit entwickelt war, um

für die dichteriſche Empfindungsſprache auch eine analog wechſelnde Tonſprache zu erfinden. Anderſeits aber führte die ausſchließliche Rückſicht auf die bloße Satzkunſt eine Gleichförmigkeit des Tonbau's mit ſich, welche jede Originalität der Erfindung, jede Eigenthümlichkeit der Behandlung von vorn herein ausſchloß. Zwar unterſcheidet man, zumal beim doppelten Kontrapunkt, eine Menge von Unterarten, die ſich dem Uneingeweihten leicht als ebenſo viele methodiſche Verſchiedenheiten darſtellen und möglichenfalls ſogar als ebenſo viele charakteriſtiſch verſchiedene Gattungen angeſehen werden könnten. Aber jede dieſer Modifikationen iſt doch in ſich ſelbſt wieder ſo konſtant, an ſo unwandelbare Regeln des Stimmeneinſatzes, der Stimmenfolge und -verbindung, der Struktur im Ganzen gebunden, daß, ſobald man nur die betreffende Art von Kontrapunkt kennt, man ſich ſofort den geſammten Zuſchnitt des Tonſtücks von Anfang bis zu Ende vergegenwärtigen kann. Die Varietäten innerhalb des Kontrapunkts ſind rein äußerlicher Natur und beſchränken ſich auf verſchwindend kleine Eigenthümlichkeiten, ſind aber bei Weitem keine charakteriſtiſch verſchiedene Individualitäten. Trotz aller Veränderungen und ſogen. Fortſchreitungen, mit denen gerade die Methode des Kontrapunkts um ſich wirft, findet innerhalb derſelben doch kein wirklicher Fortſchritt Statt. Mögen auch die Tonſtücke gegen das Ende des Zeitraums eine wachſende Häufung von Schwierigkeiten in der thematiſchen Arbeit, in der Stimmenverwebung erkennen laſſen; mag immerhin die kontrapunktiſche Periode im Ganzen einen Stufengang von übelklingenden Erſtlingsverſuchen zu gewandtern und wohltönendern Formen bekunden — die Methode an ſich iſt eine ſtabile, ſo daß ſelbſt die Mannigfaltigkeit doch nur wieder auf eine beſtimmte Anzahl von Möglichkeiten eingeſchränkt bleibt. Im Ganzen iſt der formale Bau aller mehrſtimmigen Tonſtücke von ſolch unerſchütterlicher Gleichförmigkeit der Anlage, daß ſie nur Prägungen nach einem und demſelben Vorbild, todte Wiederholungen, gleichförmige Exemplare einer und derſelben Gattung ſind. Eben, weil es eine ganz beſtimmte Geſetzmäßigkeit, ein ſtreng zugeſchnittener Leiſten iſt, über den ſämmtliche Kompoſitionen gezogen ſein müſſen, ſo iſt die Typik der durchgehende Charakter dieſer ganzen Muſikſtufe.

Nach dem eben Geſagten wird man es ſofort einräumen, daß auch die innern Textverſchiedenheiten, die Scheidung der bearbeiteten Gedichte zu gewiſſen Gattungen, die ſich doch ſonſt auch auf den Geſang übertra-

gen, in der Geſangmuſik unſerer Periode nicht wirklich zur Geltung kommen. Allerdings ſind die Gattungen der Geſangmuſik zunächſt dichteriſche, nach Stoffen, Versbau, Umfang u. ſ. w. verſchieden. Aber ſie gehen an die Muſik nur dann über, wenn dieſe im Stande iſt, das charakteriſtiſche Gepräge der jedesmaligen Gattung durch ihre eigenen Mittel wiederzugeben. Iſt jedoch die Muſik, wie in unſerm Zeitraum, noch unentwickelt und des wechſelnden Textausdrucks noch unfähig, ſo kann es auch Gattungsunterſchiede für ſie noch nicht geben, vielmehr werden die poetiſchen Textverſchiedenheiten ſammt und ſonders mit der gleichfarbigen Hülle des Tonſatzes überzogen und dadurch vernichtet. Wenn trotzdem die Literatur des kontrapunktiſchen Liedes zahlreiche Gattungen anführt, ſo beſtehen dieſe nur äußerlich dem Namen nach oder nur als dichteriſche Individualitäten, nicht aber muſikaliſch als wirklich verſchiedene Formen des mehrſtimmigen Liedes. Was der Geſangmuſik unſerer Periode an individueller Charakteriſirung zu Gebote ſteht, iſt äußerſt gering und beſchränkt ſich auf die Wahl zwiſchen den ſtrengen Kirchentonarten und den weltlichen Durtonleitern, zwiſchen größerer und geringerer Beweglichkeit, zwiſchen choraliſch würdevollem und rhythmiſch belebtem Tongang. Der Reichthum aber und die zarten Unterſchiede der poetiſchen Textgattungen können auf dieſer Geſangſtufe nicht zur Erſcheinung kommen: an dem bloßen Gattungscharakter dieſes Geſanges, an ſeiner gleichförmigen Typik ſcheitern alle ſubjektiven Feinheiten und Beſonderheiten. Dies muß wenigſtens als das Princip der Kontrapunktik, als der gemeinſchaftliche Grundzug ihrer Tonſätze feſtgehalten werden. Das Äußerſte, was die Tonſetzer ſich etwa Abweichendes von dieſem Grundverfahren erlauben, wäre ein leiſes Bemühen, hier oder dort ein Wenig zu individualiſiren, ein ſchwaches Streben nach Mannigfaltigkeit — wie es uns z. B. bei den deutſchen Meiſtern begegnen wird. Dieſe Männer verfahren in der Wahl der Tonart, in dem Grade der Mehrſtimmigkeit, in der Zuſammenſtellung der Stimmen u. ſ. w. wirklich ſchon nach gewiſſen Geſichtspunkten, die ſie je nach dem Charakter der Dichtung nehmen und befleißigen ſich bei ihren Arbeiten der möglichſten Abwechſelung. Dennoch bringen ſie es über den ſchwerfälligen, kirchlich anklingenden Geſammtzuſchnitt, der den Tonſtücken dieſer ſtereotypen Methode nun einmal anhaftet, nicht hinaus.

Dieſe ganze Muſik ſteht, ſo zu ſagen, ähnlich den Charakteren der Äſchyleiſchen Tragödie, von vorn herein feſt: ſie wird und entwickelt ſich

nicht erſt, ſondern ſie iſt von Anfang an fertig. Das hergebrachte Schema wird, mit ſchwachen Modifikationen, durchgeführt und abgewickelt, bei jedem Texte in der nämlichen Weiſe; und iſt dies vorſchriftsmäßig geſchehen, ſo wird geſchloſſen, ohne daß auch dafür eine innere Nothwendigkeit vorhanden wäre. Solche Muſik hat unlängbar etwas Mumienhaftes und würde, vom praktiſchen Geſichtspunkte aus, längſt der Vergeſſenheit anheimgefallen ſein, gäbe nicht ſchon der einſchmeichelnde Reiz des bloßen Tones, der klingende Geſang der Ausführung, noch mehr der fremdartige Grundklang dieſer Muſik den beſſern ihrer Tonſtücke vor den enthuſiaſtiſchen Ohren weniger Eingeweiheten einen immer wiederholten Schein von Leben.

Es wäre nur ein anderer Ausdruck für dieſe typiſche Natur des kontrapunktiſchen Geſanges, wollte man ſie eine Manier des Zeitalters nennen, da ſonſt dieſer gleichförmig wiederkehrende Schematismus für die Produktion ganzer Jahrhunderte unerklärlich ſein würde. Mit einem gewiſſen Spott könnte man ſogar ſagen, die Tonſetzer hätten mit der Virtuoſität der polyphonen Satzkunſt nur kokettirt, nur Oſtentation treiben wollen. In Wahrheit aber war es der Zwang der Methode, der ſie gerade zu dieſer Faktur, zu dieſem ſtehenden Schematismus der Anlage nöthigte; ſie konnten nicht anders, weil die Zeit im Ganzen nicht anders konnte. Es iſt, als habe der Kontrapunkt in der Luft jener Jahrhunderte gelegen, ſämmtlichen Muſikern im Blute geſteckt. Sie mögen beginnen und behandeln, was ſie wollen, und wenn es das kleinſte, graziöſeſte Lied iſt, immer und überall bringen ſie ihre ſchwerfälligen kanoniſchen Nachahmungen an und recken die Glieder der mitunter zierlichen Dichtung zu einem ungeheuerlichen Monſtrum aus. Etwas ſchnell hinzuwerfen und leicht zu geſtalten, wie es manche Texte gefordert hätten, iſt ihnen abſolut unmöglich. Der Geiſt jenes Zeitalters war nun einmal ſtreng und ſchwerfällig und knechtete auch die Tonkunſt wie ein rauher Kerkermeiſter, daß ſie den Mund nicht frei und fröhlich aufthun konnte. Hatten Einzelne wirklich eine Ahnung von produktiver Freiheit, einen kühnern Flug der Phantaſie, ſo konnten ſie doch dieſe Genialität nicht anders bethätigen, als wiederum nur innerhalb des vorgeſchriebenen Schematismus.

Bei dem typiſchen Gepräge dieſer ganzen Muſikſtufe hat es denn auch nicht das mindeſte Intereſſe, ja es würde ein höchſt langweiliges Geſchäft ſein, mit bibliographiſcher Vollſtändigkeit ſämmtliche kontrapunktiſche Liedſammlungen aufzuzählen, jedes einzelne Tonſtück genau

zu analyſiren und auf ſeinen muſikaliſchen Werth zu prüfen. Es genügt, wenn wir die Gruppirung der kontrapunktiſchen Tonwerke zu großen Hauptgegenſätzen und innerhalb dieſer zu kleinern Parthien kennen lernen, wenn wir beſonders die nationalen Verſchiedenheiten im Tonſatz, die ſpeciellen Tendenzen der einzelnen Richtungen und Zeitalter, wie ſie immer in einer Anzahl hervorragender Tonkünſtler beſonders zu Tage treten, richtig ermitteln und beurtheilen. Bezüglich der einzelnen Tonwerke jedoch darf es hier mehr als anderswo bei einer allgemeinen Charakteriſtik, bei einem ſummariſchen Urtheil ſein Bewenden haben. Um ſo nachdrücklicher dagegen gedenken wir diejenigen Seiten am Gegenſtande hervorzukehren, von denen er ein rein menſchliches Intereſſe bietet und ſich an das unbefangene Urtheil der Maſſe wendet, wie er ſich z. B. zu unſerer heutigen Muſik verhält, wie ſich das Urtheil über ihn in äſthetiſcher, wie in hiſtoriſcher Beziehung geſtaltet und Ähnl.

Ihren Geſammtcharakter aber, Vorzüge wie Mängel, bekommt die kontrapunktiſche Muſik ſchließlich von den Kirchentonarten, als ihrer melodiſchen und harmoniſchen Baſis. Man kann immerhin zugeben, daß die Kirchentonarten den Vorzug feſt ausgeprägter Typen hatten, daß in der ſtraffen Fortſchreitung der Töne ohne Rückſicht auf die wechſelnde Stellung der „halben“ etwas Strenges lag, etwas wie Unerbittlichkeit, wie unbeugſamer Ernſt; man kann einräumen, daß die auf dieſen Tonarten beruhende Muſik den Charakter der Erhabenheit, der religiöſen Weihe in weit höherm Grade beſaß, als unſere ſchmiegſamere, modulationsweiche Muſik mit ihrem entſchieden weltlichen Gepräge und mit dem Grundklange des Genuſſes, der ſinnlichen Luſt; man kann, wie ſehr urtheilsfähige Theoretiker thun, dem alten Syſtem Tiefſinn, feinere Gliederung, treffendere Charakteriſtik zuerkennen, als unſerm heutigen: dennoch iſt dieſe Spaltung des Tonmaterials in lauter charakteriſtiſch geſchiedene Tonarten ein Mangel jener Muſik und aller ihrer Werke.

Vor dieſem Mangel wäre die alte Muſik geſchützt geblieben, hätte ſie ihr Tonmaterial ſchon, mit Unterbreitung einer einzigen Tonart, die ſich auf den verſchiedenen Tonſtufen nur der äußern Geſtalt nach anders hätte wiederholen dürfen, als ein großes, flüſſiges Meer, als eine gleiche, gefügige Maſſe erfaſſen und es dem Gebrauche zu ungemeſſener Freiheit übergeben können. Dies eben iſt der unendliche Vorzug unſerer heutigen Muſik und eben hierin liegt ihre Berechtigung vor der alten, daß ihr Tonmaterial nicht allein ein unendlich ausgedehntes nach oben und unten,

sondern noch viel mehr, daß es ein schrankenlos flüssiges, überall weich ineinander übergehendes Medium ist, dem erst der Komponist für den jedesmaligen Zweck Bestimmtheit und Charakter giebt, das aber im Übrigen sich allen Schattirungen und Übergängen, allen Feinheiten und Tendenzen des Komponisten nachgiebig fügt. Alle unsere Tonarten sind im Grunde nur eine einzige, alle sind in Fluß gebracht, stehen in unmittelbarer Beziehung zu einander, gestatten die bequemsten Ausweichungen, Übergänge und Rückgänge — kurz, schmiegen sich den wechselnden Zwecken des Musikers auf das Ungezwungenste an. Wie dem Dichter das unermeßliche Material des Sprachschatzes, dem Maler eine unbestimmbare Fülle von Farben und Farbenmischungen zu Gebote steht, so stellt sich dem Komponisten das Tonreich, wenn es, wie unser heutiges, als ein einiges, in sich gleiches gefaßt wird, zu unumschränkter Verfügung, um auch den zartesten Intentionen des Künstlers, den leisesten Nüancen und Bebungen des Textinhalts gerecht zu werden. Insofern aber in dem alten Kirchentonsystem jede Tonart ihre bestimmte Klangfarbe, ihren eigenthümlichen Charakter hatte, nöthigte sie den Tonsetzer, für den jedesmaligen Text die allein passende Tonart zu wählen, die durch ihre Natur sowohl, wie durch den traditionellen Gebrauch für derartige Stoffe herkömmlich war. Insofern jede Tonart sich in einer ganz bestimmten Folge diatonischer Intervalle bewegte, zwang sie den Komponisten, sich nur dieser Intervalle und nur in dieser Folge zu bedienen, ohne Beihülfe der noch unbekannten Chromatik und Enharmonik. Insofern außerdem jede Tonart in ihren streng vorgeschriebenen Tonkreis festgebannt blieb und jede andere als ein ebenso abgeschlossenes Ganzes neben ihr stand, verbot sich dem Komponisten die Vermittelung der Tonarten untereinander, der Übergang von der einen in eine verwandte von selbst; ja verwandte Tonarten (im heutigen Sinne) waren in der alten Musik überhaupt unmöglich, und der Tonsetzer mußte, wollte er nicht allzu eng auf die einzige Grundtonart eingeschränkt bleiben, sich dem unvermeidlichen Vorwurf der Härte, der Herbheit aussetzen, indem er die eine Tonart hart und unvermittelt neben die andere, innerlich nicht verwandte stellte. Alle diese Schranken und Mängel aber brachten es mit sich, daß die Musik der Kirchentonarten in allen ihren Erzeugnissen eine reizlose Ähnlichkeit, die Geistlosigkeit des bloß Typischen bekam. Eben weil ihr Freiheit der Bewegung versagt war, weil die modulirenden Übergänge von Tonart zu Tonart abgeschnitten waren, weil die Wahl verschiedener Tonfarben und

Tonschattirungen je nach dem Gefühlsinhalt des Textes nur eine sehr beschränkte sein konnte, mußte diese Musik in allen ihren Gebilden einen höchst monotonen Zuschnitt bekommen. Nimmt man hierzu noch die Gleichheit der methodischen Behandlung, die alle Texte unterschiedslos auf die gleiche Weise einkleidete ohne Rücksicht auf den Wortinhalt, auf Gefühlsnüancen, auf Gesammtstimmung u. s. w., jedes Tonstück zu mehren Stimmen ausgesponnen und alle die Stimmen in den bestimmten typischen Intervallen geführt: so begreift man die tödtliche Monotonie, welche dieser ganzen Musikstufe anhaftet.

Sucht man aber nach dem geistigen Erklärungsgrunde für die ganze Erscheinung, so würde man sie auf den allgemeinen Geist jener Kulturepoche, vornehmlich auf das noch fehlende Bewußtsein der individuellen Freiheit zurückzuführen haben: nur aus ihr kann schließlich die Typik des Tonsatzes, wie der analoge Charakter der gleichzeitigen Kulturformen begriffen werden.

Allerdings war mit dem Eintritt des Christenthums, unter der wunderthätigen Macht der Kirche, hauptsächlich durch den Einfluß der Kreuzzüge die Phantasie erregt, das Gemüthsleben geweckt worden. Aber wie der ideelle Gehalt des Christenthums noch verschlossen blieb, so wurde auch das Wesen des Menschen, seine innere Unendlichkeit, der Reichthum seiner Begabung nach allen Richtungen noch nicht offenbar. Das ganze Mittelalter hindurch läßt sich die Wahrnehmung machen, wie wenig das Bewußtsein des Menschen von sich, das Gefühl seiner Freiheit und Eigenthümlichkeit lebendig war, wie wenig das Individuum als solches sich zur Geltung zu bringen vermochte. Der ganze geistige Standpunkt des Mittelalters, diese Substanzialität oder Allgemeinheit der Anschauung, dies bloße Massenbewußtsein, wie es in der übergreifenden, Alles nivellirenden Kirche sein zwingendes Vorbild hatte, ist der nächste Grund dafür; vielleicht kommt auch das natürliche Schamgefühl hinzu, wie nöthig die allgemeine Roheit damals hatte, sich der Öffentlichkeit zu verbergen. Der Einzelne verliert sich in der Korporation der Zunft, mauert sich in einsam gelegene Burgen und Klöster ein, verkriecht sich in massive Häuser, in halb dunkle Wohnzimmer mit niedrigen Fenstern, umhängt sich mit der weltfeindlichen Kutte des Mönchs, mit der Stola des Priesters, mit dem grauen Sack des Büßers, umpanzert sich mit dem Harnisch des Ritters, der dem Körper die freie Bewegung raubt und nicht einmal das charakteristische Gesicht frei läßt. Man zieht sich die Kappe des Narren, die

Verkleidung eines Eſelsfelles über die Ohren und macht die Heimlichkeiten eines mitunter höchſt obſcönen Mummenſchanzes zum Hauptreiz kirchlicher Volksfeſte. Überall haben wir den Beweis, daß das eigentliche Weſen des Menſchen, ſeine unmittelbare, eigenartige Erſcheinung noch kein Recht hatte, daß man ſie noch nicht für würdig hielt, unverkünſtelt hervorzutreten. Die Menſchheit drang noch nicht zu ihrem Begriffe, der Einzelne noch nicht zur Kühnheit ſeiner charakteriſtiſchen Individualität vor, das einfach Menſchliche blieb vielmehr unter der Laſt der Traditionen, der Vorurtheile, der Irrthümer begraben, hinter der Maske der Standestrachten verborgen. Der Einzelne erſcheint nur in der Unwahrheit ſeiner ſelbſt, hüllt ſich gefliſſentlich in die Täuſchung über ſich ſelbſt. So iſt auch der Ausdruck des rein Menſchlichen in der Kunſt noch verſchüttet unter allerlei unnatürlicher Zuthat. In der bildenden Kunſt herrſchen die verbergenden Formen der Standestracht, die Dichtung kennt faſt nur Recken und Ritter, Heilige, Prieſter und Mönche, und in der Muſik hat ſich dieſe Verkleidungsſucht des Zeitalters jene Vermummung des Gregorianiſchen Choralgeſanges und die ſubjektiv unwahre Mehrſtimmigkeit der Kontrapunktik geſchaffen, die den eigentlichen Textinhalt nur umſchreibt, um die wirkliche Empfindung nur herumgeht, ihr gleichſam ein Gewebe überwirft, um ſie ſelbſt nicht zu ſehen. Das wahre Gefühl kommt nicht zum Vorſchein, der Geſang zeigt noch nicht ſein wahres Geſicht, iſt noch nicht naturgemäßer Erguß des Empfindungslebens, ſondern eine unwahre Folie polyphoner, typiſcher Formſtudien. Daher wird denn auch das naive, einſtimmige Lied in dieſem ganzen Zeitraum, außer im Volksgeſange, nicht mehr vernommen, ſondern ſtatt ſeiner nur ein mehrſtimmiger Kunſtgeſang auf der Grundlage des Liedes, der Singweiſen des Volkes und der Kirche. Wollte man den Begriff des Liedes als lyriſchen Einzelgeſanges premiren, ſo könnte von einer Geſchichte des Liedes in dieſer Periode gar nicht die Rede ſein, eine wiſſenſchaftliche Beſprechung über daſſelbe nicht unternommen werden. Denn auch das Lied verhüllt ſeine natürliche Geſtalt und verkehrt ſich in das Gegentheil ſeiner ſelbſt, um erſt nach Jahrhunderten aus ſeinem Verſteck wieder hervorzublicken. Aber dieſe Vermummung, dieſe Verirrung war, wie geſagt, nach dem damaligen Stande der Muſik unvermeidlich und für die Folge höchſt heilſam.

2. Der Volks- und Kirchengeſang als Grundlage des mehrſtimmigen Liedes.

Im Bisherigen haben wir die formale Vorausſetzung des mehrſtimmigen Liedes beſprochen, nämlich den Kontrapunkt als die erſte Methode deſſelben, hervorgegangen aus dem Bedürfniß der naiven Muſik, zur Kunſt fortzuſchreiten. Jetzt liegt es uns ob, die andere Vorausſetzung zur Entſtehung des mehrſtimmigen Liedes, nämlich die ſachliche darzulegen, d. h. diejenige Gattung der damaligen Muſik, welche dem kontrapunktiſch zu behandelnden Liede allein zur Grundlage und zum Material dienen konnte — wir meinen den Melodienſchatz des alten Volks- und Kirchengeſanges.

Schon wiederholt mußten wir darauf hindeuten, daß der Kontrapunkt ein bloß techniſches Verfahren geweſen ſei, wodurch die damalige Muſik die nöthige Geſtalt bekommen habe, nicht eine muſikaliſche Gattung, die aus originaler Erfindung geſchaffen worden wäre. Um aber ihre Kunſtgriffe zu erproben und zur Fertigkeit zu ſteigern, bedarf die Methode eines beſtimmten Stoffes und iſt, ſobald ſie aus den hiſtoriſchen Umſtänden mit Nothwendigkeit reſultirt und als ein wirkliches Zeitbedürfniß empfunden wird, auch immer ſo glücklich, in den Kulturformen ihrer Zeit ein Objekt zu ihrer Bethätigung vorzufinden. Ihre Aufgabe beſteht dann nur darin, dieſem Stoffe eine beſtimmte Geſtalt zu geben und ihn für den angeſtrebten künſtleriſchen Zweck zuzurichten. Auch die kontrapunktiſche Methode bedurfte eines ſolchen Materials von außen, weil ſie ſelbſt ſich ein ſolches nicht geben konnte. Auch ſie mußte ſich an Fremdes anlehnen, weil ſie nichts Eigenes beſaß, mußte irgend eine Gattung der bisherigen Muſik in Behandlung nehmen, um daran praktiſch die gefundene Kunſtmethode zu bewähren und ſich ſelbſt immer bewußter zur Kunſt fortzubilden. Aber was konnte dies Andere, dieſe ſchon vorhandene Gattung ſein? Gab es damals bereits einen Vorrath von Muſikgattungen, unter denen die Tonſetzer die Auswahl gehabt hätten? Gab es ſchon kunſtreiche Meſſen und Motetten, Miſerere's und Requiem's? Mit deren Entſtehung wurde vielmehr auf den Kontrapunkt ſelbſt gewartet, und dieſer ſollte ſich jetzt erſt bilden. Aber gab es nicht ſchon Hymnen und Sequenzen, Proſen und Antiphonen? Und war deren theils lieblicher, theils ſtreng kirchlicher Charakter nicht Aufforderung genug für die Theoretiker, ihre Experimente daran auszuüben? Oder war es vielleicht das Lied ſelbſt, das einſtimmige, naive, ſeit Alters gepflegte Volkslied, waren es

die alten Gregorianischen Kirchenweisen, was sich der Behandlung empfahl? Und wenn dem also war — was hatte gerade auf diese Melodien geführt? Waren sie wirklich so eigenthümlich, so anziehend, daß sie den alten Meistern mehr als alles Andere Lust zu ihren schwierigen Operationen hätten machen können? Schon früher hatten Volks- und möglichenfalls auch Kirchenweisen dilettantischen Kunstbestrebungen, z. B. der Minnesänger gedient, waren von den frühesten französischen Kontrapunktisten in die „Liederspiele" verwebt worden: Beide hatten sie angezogen durch ihren melodischen Fluß, durch ihre leichte Rhythmik, durch Wohllaut und Lieblichkeit im Ganzen. Was aber empfahl sie jetzt den gelehrten Kontrapunktisten für den mehrstimmigen Tonsatz? Und wie kam gerade das Lied dazu, das kleine, naive, herzerfreuende Lied, die harten Stöße kontrapunktischer Gelehrsamkeit an sich zu erfahren? Gab es denn keine andere Gattung von einstimmigem Gesange, keine, die sich zu gewaltsamen Formoperationen mehr geeignet hätte, als gerade das Lied? Oder waren jene Melodien etwa gar das Ein und Alles der damaligen Musik, das Einzige, was auf den Namen „Gesang" Anspruch machen konnte? — So und nicht anders verhält sich's in der That. Auf das Volkslied einerseits und die Gregorianischen Choralmelodien anderseits beschränkte sich die ganze damalige Musik, sie allein hatten eine fertige, ausgeprägte Form, sie waren das Einzige und einzig Ansprechende von Gesang, mithin auch das einzige Material, an das die junge Methode des Kontrapunkts anknüpfen, das sie als einen gefügigen Stoff in Behandlung nehmen, auf dem, als auf einem festen Fundament, sie ihre kunstreichen Tonbauten aufführen konnte. Dies Motiv vor Allem hat die alten Kontrapunktisten zu jenen Melodien greifen lassen; die musikalischen Vorzüge derselben aber bestärkten sie noch mehr in dieser Wahl.

Steht aber dies fest, so sind alle spitzfindige Fragen betreffs der Wahl gerade dieser Melodien überflüssig und man wird nicht tiefsinnige Beziehungen darin wittern oder etwa gar innere Motive für eine Erscheinung aufsuchen wollen, die einzig und allein in den historischen Verhältnissen lag, d. h. durch den Stand der damaligen Musik geboten war. Was sollte dem Liede — könnte man fragen — die scharfsinnige Kunst und Künstelei der Kontrapunktik? Was sollte ihm der würdevolle, vielstimmige Styl der großen religiösen Musikwerke, der erhabenen Kirchengesänge? Was sollte ihm der Kraftaufwand großer Massen, dies Abbild der tausendköpfigen Kirchengemeinde? Das Lied gewann fürwahr nicht

durch die mehrſtimmige Bearbeitung, es klang nicht ſchöner, wurde nicht ſangbarer, nicht ausdrucksvoller, nicht volksbeliebter — wozu ihm alſo jene Klügeleien, daß man z. B. die Melodie in einem und demſelben Tonſtück einmal in den tenor, alſo eine Mittelſtimme, dann in eine Ober- oder Unterſtimme verlegte, oder daß man mehre Stimmen untereinander vertauſchte, eine höhere zur tiefern machte und umgekehrt, oder daß die Verlegung der Stimmen in die Oktave, Decime u. ſ. f. geſchehen konnte — wozu ihm alle dieſe unnatürlichen Exercitien? —

Man ſage auch nicht, der Geſchmack an den einfachen Liedmelodien ſei damals geſchwunden und man habe es daher mit dem mehrſtimmigen Liedergeſange verſuchen wollen. Dies war keineswegs der Fall; vielmehr bewies man den alten Singweiſen alle Hochachtung, alle Liebe dadurch, daß man ſich gerade zu ihnen zurückwandte, an ſie die Weiterbildung der Muſik zu knüpfen ſuchte. Oder es ſei, meint man vielleicht, Pietät gegen die Kirche und den polyphonen Kirchengeſang geweſen, dem man das verdächtige weltliche Lied möglichſt ähnlich habe machen wollen. Auch dieſer Erklärungsverſuch iſt nicht ſtichhaltig, denn der Kirchengeſang wurde ſelbſt erſt polyphon infolge der Studien, die man jetzt am einſtimmigen Liede vornahm. Der Urſprung der Kontrapunktik wenigſtens iſt entſchieden weltlich. Denn es iſt Thatſache, daß die Niederländer, dieſe eigentlichen Erfinder der Methode, dieſelbe zuerſt bei beliebten weltlichen Liedern, und zwar zum Zwecke geſelliger Ergötzung, angewandt haben, daß der Kontrapunkt von hier aus in die Unterhaltung der Großen bei Feſten u. dgl. übergegangen iſt und nun erſt den Weg in die Kirche genommen hat. Trotzdem aber läßt ſich nicht in Abrede ſtellen, daß der kontrapunktiſche Geſang etwas von der Feierlichkeit des Kirchengeſanges an ſich trägt: wie dieſer, iſt er ein polyphoner Vollklang aus vielen Stimmen und ſchreitet, wie jener, in dem ehrwürdigen Gewande gedehnter Rhythmen einher. Die Kontrapunktik hat etwas von jenem Ernſt, womit die Kirche des Mittelalters alle geiſtigen Stoffe gleichmäßig ergriff und behandelte, etwas von dem Aſſimilationstriebe der Kirche, Alles in ihren Dienſt zu nehmen, zu ihrer Verherrlichung zu verwenden und es deshalb in ihrem Geiſte, nach ihrem Formalismus umzugeſtalten. Die Kirche ſelbſt war ein fein berechneter Mechanismus, ein ſyſtematiſch gegliederter Bau. Die Wiſſenſchaft, ſtatt denkende Erforſchung und Begründung der an ſich einfachen Religionswahrheiten zu ſein, war ein verſchlungenes Labyrinth ſcholaſtiſcher Spitzfindigkeiten. Die kirchliche

Baukunst bekundete — wenigstens nach dekorativer Seite — in all den Rosetten und Blumen und Schnörkeln das gleiche Princip gesuchter Künstlichkeit. Ebenso auch die Musik, die ihre Formen erst bilden und aneinandersetzen lernte. Noch fehlte ihr die freie Verfügung über das Tonmaterial, die Gewandtheit im Gebrauche der Mittel, vor Allem der freie Erguß der Produktion, ja es fehlte der damaligen Menschheit im Ganzen die innige, weltliche Empfindung, die an Leben und Natur ihre Freude hat: so ersetzte man diesen Mangel durch die Arbeit, durch Berechnung. Es fehlte der Tonkunst noch die edle, schwungvolle Schönheit: statt dessen belastete man sie mit dem schwerfälligen Pomp des kirchlichen Ceremoniells, mit der künstlichen Gliederung der kirchlichen Systematik. Man wandte der Musik, wie Allem, was im Dienste der heiligen Kirche stand und ihr Ansehn befördern half, die besten Kräfte, das angestrengteste Nachdenken zu, man wollte aus ihr machen, was auf damaligem Standpunkte nur irgend möglich war: so bekam sie das Gepräge scholastischer Grübelei, mathematischer Architektonik, repräsentativer Vielstimmigkeit und Massenhaftigkeit. Diese Musik ist kirchlich im schlechten Sinne. Der kontrapunktische Gesang ist die Musik gleichsam sub specie aeterni, seine gleichförmigen Weisen klingen wie ein nur wenig variirtes „Soli Deo Gloria". „Zur Ehre Gottes und im Dienste dessen, der sie geschaffen", wollte auch Luther „die Musica am Liebsten sehen", meinte damit aber auch schon die weltliche Musik und ihre heitern Weisen. Das kirchlich bornirte Mittelalter dagegen sah das Göttliche nur in der Verkörperung der Kirche: nur wenn Musik und Gesang im Priesterrock einherschritten, hatten sie Weihe und Wahrheit. Die Entstehung der kirchlich zugeschnittenen Kontrapunktik aber — das muß man sich wohl gegenwärtig halten — ist keine kirchliche, sondern eine weltliche, eine musikalische. Ihre kirchliche Haltung ist von den Kontrapunktisten nicht intendirt worden, sondern war in der Methode dieser Kunststufe unmittelbar gegeben, war eine unvermeidliche Durchgangsform, ein Zwang der historischen Entwickelung, der deshalb allen Gattungen der damaligen Tonkunst anklebt.

Angesichts dieses Sachverhalts erledigen sich auch anderweitige Tendenzen, die man den alten Tonsetzern unterzuschieben geneigt sein könnte, wie etwa das ideelle Streben, den Ausdruck des Gesanges vertiefen, die Empfindung des Liedtextes innerlicher erfassen und erschöpfender wiedergeben zu wollen, als es im kantillirenden Liede geschehen war; nur habe

dieſer verfrühete Verſuch damals noch ein äußerlicher bleiben müſſen, indem man den Ausdruck in die bloße Häufung der Stimmen, in die Maſſenhaftigkeit des Klanges, in die Schwierigkeit der Arbeit und Ausführung verlegt habe. Im Gegentheil: die Kontrapunktiſten ſind weit davon entfernt geweſen zu glauben, der Text laſſe ſich erſchöpfen und das Lied gewänne an Ausdruck, wenn es von Mehren gleichzeitig und von Jedem in anderer Weiſe geſungen würde. Sie wußten ſelbſt recht gut, daß in Bezug auf melodiöſen Wohlklang, auf Gefühlswahrheit und Ähnl. ihr Geſang hinter dem einfachen Volksliede, das in der naiven Einſtimmigkeit das Höchſte erreicht hatte, weit zurückſtehe; dies durch die vielſtimmige Behandlung übertreffen zu wollen, konnte ihnen nicht in den Sinn kommen. Aber dem Liede nun auch einmal eine neue, eine ganz andere Geſtalt zu geben, ihm zu größerer Vollſtimmigkeit und innerhalb dieſer zu möglichſter Mannigfaltigkeit zu verhelfen, ihm durch die polyphone Bearbeitung eine höhere Kunſtweihe zu verleihen — dieſe Geſichtspunkte mögen ihnen nicht ganz fern gelegen haben.

Nach unſerm heutigen Gefühl jedoch mußte der alte Geſang, beſonders der Volksgeſang, auch noch von anderer Seite das Wohlgefallen der Tonſetzer auf ſich ziehen: vor Allem durch die Natürlichkeit und Lieblichkeit ſeiner Melodien, die ſich auch ihnen ſchon als wirklicher Geſang, wie er ſein müſſe, fühlbar machen mochten. Die Volkslieder hatten ja das, was den Muſikgelehrten fehlte und was ſie in ihren künſtlichen Arbeiten unbewußt anſtrebten — Melodik und Rhythmik: eine Melodik, in die, vermöge des angebornen Tongefühls, auch ſchon die „halben Töne“ aufgenommen waren; und eine Rhythmik, wie ſie im natürlichen Taktgefühl, im Gefühl für Gleichmaß in der Bewegung unmittelbar vorgezeichnet iſt und wie ſie der Naturmenſch auf jeden ſangbaren Text abſichtlos überträgt. Durch beide Eigenſchaften machten die Volksmelodien den Eindruck des Vollendeten, des Befriedigenden, dem ſich auch die alten Theoretiker nicht werden haben entziehen können. Zugleich waren dieſe Weiſen ſo allgemein beliebt und Jedermann ſo geläufig, daß man ſich an ihnen die Mühe der ſchwierigen Bearbeitung gern gab und ſie dieſe Mühe am Eheſten vergeſſen ließen, am Eheſten lohnten. Auch war Nichts ſo geeignet als das Volkslied, der neuen Kunſt von vornherein ein günſtiges Vorurtheil zu erwecken, ſie zu empfehlen und verbreiten zu helfen.

Entſcheidender aber als Alles war ſchließlich, neben der Natürlichkeit und Lieblichkeit der Volksweiſen, die Einfachheit und Klarheit ihrer

Melodieführung, das feste Gleichmaß ihres kurzen, kräftigen Rhythmus — also gerade dasjenige, was der künstlichen Methode, die man jetzt daran vorzunehmen gedachte, am Wenigsten ähnlich war, dasjenige, was nicht wieder an die verwickelte Polyphonie erinnerte, sondern wodurch die gewählten Lieder geradezu in Gegensatz zu der Gestalt traten, welche man ihnen zu geben beabsichtigte. Gerade diese Vorzüge machten die Volksweisen außerordentlich geeignet zur kunstreichen Bearbeitung, geeignet, dem mehrstimmigen Tonsatz zur Unterlage zu dienen. Ob sich die Tonsetzer dabei schon von zartern Rücksichten haben leiten lassen und denjenigen Melodien werden den Vorzug gegeben haben, denen man es anhörte, sie seien dem instinktiven Volksgefühl unmittelbar entquollen, aus fröhlichem oder andächtigem Herzen gedrungen, aus einem Herzen voll weltlicher Liebe oder voll frommer Inbrunst — möge dahingestellt bleiben. Auffallend aber ist es, daß gerade die erhabensten und die lieblichsten Melodien am Häufigsten bearbeitet worden sind.

Die gleichen Vorzüge waren aber auch den kirchlichen Choralmelodien eigen. Volksgesang und Gregorianischer Choralgesang sind allerdings nach Entstehung und Beschaffenheit wesentlich von einander verschieden. Jener entspringt dem unverdorbenen Volksgemüth und verkörpert sich zu leichten, frischen Weisen; der Choralgesang, den ernsten Stimmungen kirchlicher Andacht geweiht, dehnt sich in langen, würdevollen Tönen dahin. Aber einig sind beide in der einfachen, klaren Tonführung, in dem festen, gleichmäßigen Rhythmus. Alle sonstigen Gattungen von Gesang waren hinsichtlich dieser Erfordernisse im Nachtheil, ihre Melodie bei Weitem nicht so einfach, so prägnant, und ihre Rhythmik weit zerflossener und haltungsloser, nicht von so klarer symmetrischer Gliederung, wie die des Volks- und Kirchenliedes. So die Sequenzen, die bekanntlich aus beliebig vielen Theilen mit verschiedenen Melodien bestanden, mit Melodien, die mehr ein monotones Psalmodiren in lahmen Sekundenschritten waren, als sprechende Tonreihen mit gesonderten Intervallen. So die Antiphonen mit ähnlichen ausdruckslosen Tongängen, aber noch mehr jeden Charakters und mithin jeden Reizes entbehrend. Die kirchlichen Choralmelodien dagegen, zum Theil noch liedähnliche Hymnen von der Hand des Ambrosius, waren entweder gleichfalls volksthümlich schlicht oder von jener Weihe der Andacht, von jener Erhabenheit des frommen Aufschwungs, die wiederum nicht ohne Einfachheit der Form zu denken ist und überwältigend wie eine große Naturmacht auf das Gemüth wirkt.

Dieſe Einfachheit zog an: ſie empfahl auch dieſe Melodien zum ſoliden Fundamente für den neuen Kunſtbau, der für ſeine komplicirte Geſtaltung, wie geſagt, gerade eines ſolch einfachen Vorbildes, eines ſolch ſichern Führers bedurfte. Denn je einfacher die Melodie, deſto leichter ließen ſich neben und über ihr ähnliche Tongänge dahinführen; je kürzer und ſchärfer der Rhythmus, deſto bequemer ließ er ſich in den neuen Tonbau übertragen. Beſtimmter geſagt: je gehaltener die Melodie, je länger ihre einzelnen Noten waren, wie bei den Gregorianiſchen Choralgeſängen, deſto mehr Spielraum boten ſie der Kunſtentfaltung, der Freiheit ſelbſtändiger Erfindung. Gerade die einfache Melodie ließ ſich am Bequemſten zu einem ebenſo einfachen cantus firmus ausdehnen; und auf den wenigen langen Tönen dieſes cantus firmus ließen ſich die zahlreichen Töne einer bewegtern Melodik ohne Schwierigkeit dahinführen. Eine einzige lange Note der Hymnen geſtattete eine ganze Reihe kleinerer Zeittheile, etwa Viertelnoten und eine nicht minder reiche Folge von Akkorden, die alle zuſammen erſt der langen Originalnote das zeitliche Gleichgewicht hielten. In rhythmiſcher Hinſicht ging zwar das belebte Zeitmaß der Volksweiſe verloren; aber die ſymmetriſche Gliederung der letztern blieb auch in den gedehnten Tongängen erhalten und gab dieſen — was bei ihrer wenig überſichtlichen Dehnung von großem Werth war — die gleich überſichtliche Theilung. Ja ſelbſt diejenigen Kirchengeſänge, in denen bei ihrem hohen Alter die urſprüngliche Grundform kaum noch erkennbar zu Tage trat, wie z. B. in manchen der älteſten Hymnen — ſelbſt dieſe boten, gerade durch die Formloſigkeit, den Tonſetzern noch eine willkommene Handhabe zur Bearbeitung. Oder hätte es nichts Anziehendes gehabt, dieſen zerfloſſenen Tongängen gerade dasjenige zu geben, was ihnen fehlte, nämlich die Form? etwas um ſo Kunſtvolleres aus ihnen zu machen, als ſie von Natur aller Kunſt baar und ledig waren? Wenn es, wie wir ſo eben andeuteten, ſchon etwas Lohnendes hatte, über den langen Noten der Originalmelodien melodiſch belebten Figuralgeſang und harmoniſch wechſelnde Akkordfolgen dahinzuführen, oder den Periodenbau der Originalweiſen noch in der Längenſtreckung der künſtlichen Tonſätze hervortreten zu laſſen — wie viel mehr Anziehungskraft mußte dann in jener Formloſigkeit liegen, die ihre großen Noten in rhythmenloſer Andachtsverzückung dahinſang, bloß den Sylben der erhabenen Textworte folgend? Hier galt es noch weit mehr als dort, den ganzen Scharfſinn, die ganze Geſtaltungskraft aufzurufen, um ein planvoll geordnetes,

rhythmisch gegliedertes Tonstück für gebildeten Gesang aus den haltungslosen Urmelodien herzustellen.

Vollends anziehend aber erwiesen sich die Originalmelodien durch ihre Einstimmigkeit, die der Entfaltung der Harmonie — und gerade auf diese kam's ja den Kontrapunktisten an — die ungemessenste Freiheit gestattete. Schon die einzelnen Töne der Originalweise dienten sehr passend als Grundtöne für die neuzufindenden Akkorde des kontrapunktischen Tonsatzes, und die einstimmigen Tonlinien konnten mit dem buntesten Rankenwerk der kontrapunktischen Mehrstimmigkeit umspielt und umschlungen werden; hier ließen sich die verschiedensten Versuche, die unberechenbarsten Möglichkeiten in der harmonischen Satzkunst anbringen.

Der Vollständigkeit halber müssen wir hier einschalten, daß die Volksmelodien, abgesehen von ihrer Verwendung als melodisches Fundament des Tonsatzes, diesem mitunter auch zum bloßen Schmuck, zum Reizmittel des sinnlichen Wohlgefallens dienten. Dies ist besonders an den Stellen der Fall, wo die alten Meister in ihren mehrstimmigen Kompositionen ein Bild mehrer specifisch verschiedener Individuen, oder mehrer charakteristisch verschiedener Nationalitäten haben geben wollen, die darin zusammenwirkend vorgestellt werden — die frühesten Beispiele einer sehr realistischen Tonmalerei. So hat z. B. le Maistre in der „Battaglia Taliana", wo die Franzosen, die Italiener, die deutschen Landsknechte u. s. w. ihren Schlachtruf oder ihr Siegsgeschrei ertönen lassen, oder wo es Trompetensignale der verschiedenen Nationen nachzuahmen gilt, Volksmelodien dieser Nationen in sein Tongemälde verwebt, und schon vor ihm hatte der Franzose Jannequin Ähnliches mit noch größerer Kühnheit unternommen. Andere Tonsetzer haben stellenweise wohl auch einen Betrunkenen, einen ausgelassen Lustigen, einen kampfmuthigen Krieger u. s. w. musikalisch zu signalisiren versucht und glauben dies wiederum nicht besser zu erreichen, als durch Benutzung drastischer Volksweisen.

Sehr willkommen mußte den alten Tonsetzern auch die Wandelbarkeit, die geschmeidige Elasticität der Gesangweisen sein, da diese bekanntlich damals noch nicht aufgeschrieben waren, sondern einzig im Munde des Volkes lebten. Nicht, daß es die Tonsetzer gelüstet hätte, den Melodien die erste Aufzeichnung in Noten zu geben und sie so der Vergessenheit zu entreißen. Wohl aber mögen sie sich mit der Aussicht, mit dem Ruhm geschmeichelt haben, die vielfach variirenden Singweisen des Volks-

mundes auf eine Redaktion zurückzuführen, oder unter den verſchiedenen eine als die anſprechendſte auszuwählen und in ihrem gelehrten Tonſatz dauernd zu bewahren. Beſonders aber lag darin etwas Feſſelndes, daß die nur mündlich lebenden und abweichend geſungenen Volksmelodien den Tonſetzern Gelegenheit gaben, kleine melodiſche oder rhythmiſche Änderungen daran anzubringen, wo ihnen ſolche bei ihren Arbeiten nöthig ſchienen. Überall werden ja die Volksweiſen im Zeitalter ihrer Entſtehung anders geſungen als ſpäter, lauten in der einen Landſchaft anders als in einer entfernten u. ſ. w. Aber gerade dies Fließen und Schwanken der Singweiſen, dieſe unvermeidlichen Varianten in ihrer Ausübung legten den Bearbeitern die Verſuchung nahe, auch noch abſichtliche, zu künſtleriſchen Zwecken dienende Änderungen an ihnen vorzunehmen. Ohne Zweifel mußten ihnen ſolch nachgiebige Melodien für ihre Kunſtintentionen willkommener ſein, als die von der Kirche geknebelten, ſtabilen Choralgeſänge.

Endlich wurde mit den mehrſtimmigen Tonſätzen eine Gattung von Muſikſtücken zu Tage gefördert, die, als eine Mittelgattung zwiſchen Originalerfindung und eigner Arbeit, zwiſchen Naturgewächs und ſelbſtändigem Kunſterzeugniß, den Bearbeitern die Verſchmelzung dieſer beiden Produktionsfaktoren im Kunſtwerk zum erſten Mal zum Bewußtſein brachte und ihnen das Gefühl ihrer künſtleriſchen Überlegenheit über die bloße Naturerfindung gab, ja ihnen wohl gar die Täuſchung einredete, ſie hätten das ganze Tonſtück, ſelbſt die Originalmelodie mit inbegriffen, aus eignem Genie hervorgebracht. Freie und ſchöne Originalkompoſitionen konnte man damals noch nicht ſchaffen, da hierfür weder das Empfindungsleben noch das Tonmaterial hinlänglich entwickelt war: ſo ſchloß man ſich wenigſtens an frei geſchaffene Melodien an. Und bloß todte Töne mechaniſch zuſammenſtellen wollte man nicht mehr, da bereits vermittelſt der kontrapunktiſchen Studien das Tonmaterial ſoweit durchgearbeitet war, daß man ſich nicht noch länger bei jenen trocknen Elementaroperationen aufzuhalten brauchte; lieber ſchritt man zur praktiſchen Anwendung derſelben fort, indem man die erworbene Fertigkeit Töne zu verbinden, einem dankbaren Objekte, eben jenen anſprechenden Melodien des Volks- und Kirchengeſanges zuwandte. Noch außer Stande, originell zu erfinden, opferte man Mühe und Kenntniſſe an die bloße Umgeſtaltung des Vorhandenen, an den künſtlichen Ausbau des Einfachen und in ſeiner Einfachheit Ungenügenden. Bei dem Ungeſchick, Neues zu

erfinden, erfand man nur innerhalb des Alten; wo man zu selbständiger Melodieerfindung noch unfähig war, fügte man wenigstens Stimmen zu der ursprünglichen Melodie, nahm herausgeklügelte Veränderungen, wie Kürzungen und Dehnungen, Zerlegungen und Zusammensetzungen mit ihr vor u. s. w., und schuf so, halb mit überliefertem Material, halb durch eigne Arbeit und Erfindung, eine neue Mischgattung aus Beidem. In der ersten Periode der Liedentwickelung waren Instinkt und Gefühl die schaffenden Kräfte gewesen; jetzt ist es die Logik, der Regelzwang der Methode, der den frisch quillenden Brunnen der Volkserfindung ersetzen soll. Aber beide Produktionsweisen liefen zusammen in dem mittlern Wege, daß man Originalmelodien zum Ausgangspunkte und Gegenstande nahm, wie man sie selbst nicht hervorbringen konnte, und an ihnen die neuerlangte Fertigkeit des Tonsatzes probirte, daß man sie in eine Form umschmolz, die ebenfalls für originell, für neu gelten konnte; aber diese Umarbeitung war doch zugleich ein Werk der musikalischen Gelehrsamkeit. Beiden Bedürfnissen genügten die alten Meister auf diese Weise: einmal dem natürlichen Tonsinn, der ansprechende, verständliche Melodik verlangt und an ihr seine Freude hat, also dem rein musikalischen, dem ästhetischen Geschmack; sodann der stillschweigenden Forderung des Geistes nach etwas Ernstem, nach gediegener Arbeit, nach dem Resultat eignen Fleißes, der unter Aufwand von Mühe Neues und Selbständiges zu Stande bringt. Der Kundige wurde bei den Tonstücken noch an das liebliche oder ehrwürdige Original erinnert, welches ihnen zu Grunde lag; und doch war daraus etwas ganz Anderes, etwas weit Künstlicheres geworden, das mehr Scharfsinn und Erfindungskraft, mehr Umfang und Würde für sich hatte, als die schlicht fromme oder leicht tändelnde Volksweise.

Beiläufig sei hier noch an die analoge Erscheinung erinnert, daß sich im 16ten Jahrhundert ähnliche Bearbeitungen von Originalmelodien auch auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, besonders der häuslichen Orgel und des Klaviers, finden. Geistliche Tonstücke, heitere beliebte Volksweisen und Tänze richtete man, mit vielen kleinen Notenfiguren ausgeschmückt („kolorirt", wie man's nannte) für obige Instrumente ein. Zahlreiche Kompositionen dieser Art sind in den sogen. „Tabulaturen auff Orgel vnd Instrument" enthalten, wie sie besonders zwischen 1570 und 1600 erschienen. Man griff überall zur künstlichen Bearbeitung, wo es noch keine Originalkomposition gab oder wo die einfachen Origi-

nale dem erwachenden Bedürfniß nach Kunſt und Künſtlichkeit nicht mehr genügten.

Welches ſind nun aber — dieſe Frage drängt ſich hier unabweislich auf — die Originalmelodien ſelbſt geweſen, Gregorianiſche Choräle ſowohl, wie weltliche und religiöſe Volkslieder, welche die alten Kontrapunktiſten in Behandlung genommen haben? Wie haben dieſe Melodien ausgeſehen, wie geklungen? — Wir beantworten dieſe Fragen am Überzeugendſten durch die Notation der Singweiſen ſelbſt, wo möglich in der Originalgeſtalt. Die Anordnung aber werden wir chronologiſch nach den einzelnen Gattungen, und beim Volksgeſange, der ſelbſtverſtändlich am Reichſten vertreten iſt, zugleich nach den Nationen geben, deren Verſchiedenheiten ſich ſchon hier in der ſchlichten Volksproduktion charakteriſtiſch bemerkbar machen.

Man wird dieſe ganze Unterſuchung nicht mit dem wohlfeilen Einwande zurückweiſen dürfen, daß ſie vom eigentlichen Kern unſerer Beſprechung allzuweit abliege und daß es von ungleich größerm Intereſſe ſei zu ſehen, wie das kontrapunktirte Lied ſelbſt in der krauſen Behandlung der alten Tonſetzer ſich ausgenommen habe. Denn ſchon dieſem Wunſche kann nicht anders entſprochen werden, als wenn zuvor gezeigt worden iſt, wie das einſtimmige Lied, die einfache Grundmelodie gelautet hat, die von den Kontrapunktiſten zum mehrſtimmigen Tonſatz ausgeſponnen wurde. Wie ſie z. B. den cantus firmus, die nächſte Unterlage ihrer Tonſätze, aus der gegebenen Melodie entwickelt, wie künſtlich ſie die Stimmen im Einzelnen geführt, wie ſymmetriſch ſie gruppirt, wie ſcharfſinnig verwebt und gegen einander vertauſcht haben, wird nur dann anſchaulich, wenn man jedesmal die einfache Urmelodie zum Vergleich daneben halten kann. Zur vollen Würdigung der kunſtreichen Tonſätze iſt der Einblick in die Urgeſtalt der einfachen Melodien unentbehrlich.

Als zweiter Vortheil muß hervorgehoben werden, daß die Darlegung der Originalmelodien uns zugleich das Reſultat, den ganzen produktiven Reichthum der erſten Periode überſichtlich vor Augen ſtellt. Wir gewinnen an dieſem Melodienſchatze des alten Kirchen- und Volksgeſanges ein Bild davon, was der ganze erſte Zeitraum der Liedentwickelung aus allen Anläufen und Verirrungen ſchließlich doch noch Gediegenes zur Welt gebracht hat, wie reichhaltig dieſer Vorrath von Singweiſen geweſen iſt, der jetzt in die Werkſtatt künſtleriſcher Behandlung übergehen und ſich als

das einzig brauchbare Fundament für die Weiterentwickelung der Musik erweisen sollte. Ja dieser Überblick über die Originalmelodien erscheint um so willkommner, als wir das Volkslied in der ersten Periode sich nur langsam von Stufe zu Stufe fortbewegen sahen und zur Veranschaulichung dieses Prozesses nur wenige Liedproben in Notation beibringen konnten. Jetzt dagegen bietet sich die Gelegenheit, die ganze Melodienliteratur des ersten Zeitraums als ein fertiges Ganzes, als eine reiche Gesammtmasse tableauähnlich vorzuführen. Hiermit ist zugleich dem wahren Sachverhältniß entsprochen, insofern während des Mittelalters Volkslieder, ältere wie neu entstandene, wirklich die eine große Haupthälfte des Gesanges im Ganzen bildeten, während der kontrapunktische Kunstgesang die andere ausmachte. Die erste Periode wußte von dieser Scheidung noch Nichts: da war, mit ganz geringen Ausnahmen, Alles Volksgesang und von Kunstgesang kaum ein erstes Lallen vernehmbar. Jetzt aber treten Volks- und Kunstgesang neben einander und jeder von beiden fordert Berücksichtigung. Scheint ersterer hinter dem Kunstgesange zurückzustehen, so ist dies nur in methodischer Hinsicht bezüglich seines Kunstwerthes der Fall gewesen; in der Praxis, nach Seiten der lebendigen, klingenden Ausübung hat der Volksgesang seinen vornehmern Halbbruder bei Weitem übertroffen. Als solch ununterbrochene, stetig forttönende Volksstimme, immer frisch und, innerhalb seiner Naturgrenzen, immer neu, würde jede historische Behandlung dieses Gegenstandes den mittelalterlichen und nächstspätern Volksgesang darzustellen haben. In unserm Versuche dagegen, der die geschichtliche Entwickelung des Liedes zur Aufgabe hat, muß der Kunstgesang, das Kunstlied im Vordergrunde stehen, da an dieses vornehmlich die Entwickelung geknüpft erscheint. Der Volksgesang findet daher gleich hier, bei Gelegenheit der Originalmelodien, seine Erledigung, während dem mehrstimmigen Kunstgesange die ganze folgende Darstellung gewidmet sein wird.

Endlich gewinnen wir durch Vorführung der alten Originalweisen eine überraschende Analogie zwischen der ersten und zweiten Periode und sehen beide in einen Parallelismus treten, in welchem sich zugleich die verborgene Planmäßigkeit der Entwickelung, die innere Berechtigung der von uns aufgestellten Partition zu Tage legt. Wie nämlich am Eingange zur ersten Periode der Natur- und Volksgesang stand, aus welchem sich nach und nach die ersten künstlerischen Tendenzen, die frühesten Ansätze zum Kunstliede hervorwagten — das allerdings die Stufe der Naivetät

faktiſch nicht überwand: ſo breitet ſich nun am Anfang des zweiten, uns jetzt vorliegenden Zeitraums abermals der alte Volksgeſang als der weite Boden aus, aus welchem der mehrſtimmige Tonbau, das wirkliche Kunſtlied in ganz analoger Weiſe emporwächſt. Auf dieſe Weiſe erſcheint der Volksgeſang als die gemeinſchaftliche Baſis für die Liedentwickelung in jedem der beiden Zeiträume: in der erſten Periode der früheſte, noch rohe Naturgeſang, in der gegenwärtigen zweiten der weltliche und religiöſe Volksgeſang nebſt dem Gregorianiſchen Choralgeſange der Kirche. An den Anfang aber mußten wir den Volksgeſang ſtellen und ihn hier zu einer Maſſe zuſammenfaſſen, um ihn zugleich als die ſolide Grundlage für den Kunſtgeſang zur Anſchauung zu bringen. In der Wirklichkeit hat er natürlich den ganzen langen Zeitraum durchtönt: immer und überall hat es Volksgeſang gegeben und ſind ſtatt etwa verklungener Melodien neue erfunden worden. In der Wirklichkeit alſo hat er nicht bloß den früheſten Studien im mehrſtimmigen Tonſatze zum Material gedient, ſondern die ganze Periode hindurch, auf allen Stufen, bei alle den verſchiedenen Gattungen von Geſang, bei allen im Kunſtgeſange thätigen Nationen iſt er die immer bereite Baſis, der ewig friſche Verjüngungsquell des Kunſtliedes geweſen. Wie überall Kunſtgeſang und Kunſtmuſik nur gedacht werden können unter Annahme einer vorangegangenen naiven Volksproduktion und nur als künſtleriſch nothwendige Ergänzung zu dieſer, ſo beſonders damals bei der erſten künſtleriſchen Grundlegung der Muſik überhaupt. Solch ſymmetriſche Architektonik der Anlage aber, wie hier zwiſchen den beiden Zeiträumen der Liedgeſchichte, iſt, falls ſie ſich ungeſucht ergiebt und ſich durch ihre innere Wahrheit empfiehlt, nicht bloß für den äſthetiſchen Sinn des Leſers wohlthuend und mit der Neuheit der Behandlung ausſöhnend, ſondern vermag ihm auch die Überzeugung zu geben, daß dieſe dem Werke zu Grunde liegende Geſammtanlage richtig ſein müſſe, da letztere doch nur der Wiederſchein der innern Planmäßigkeit der Idee ſelbſt iſt, die ſich in der aufgeſtellten Gruppirung zu Tage legt. Denn nicht der Verfaſſer hat die Analogie der beiden Zeiträume geſchaffen oder beide gewaltſam in dieſen Parallelismus gerückt: der ſchaffende Geiſt der Geſchichte ſelbſt ordnet ſich ſolche Gruppen und der Hiſtoriker kann Nichts thun, als ſie, durch eine erſte Ahnung darauf aufmerkſam gemacht, durch fortgeſetztes Betrachten und Vergleichen ermitteln und ſachgetreu nachkonſtruiren. Dieſe Gruppirung aber, die den Volksgeſang als den hiſtoriſchen Vorgänger und die muſikaliſche Baſis

des Kunstgesanges erkennt, fordert auch, daß jener, analog dem Natur- und Volksgesange der ersten Periode, an den Eingang unseres Zeitraums gestellt und als die erste Hälfte des mittelalterlichen Gesanges überhaupt behandelt werde.

Der Melodienschatz des frühern Mittelalters kann in Originalsammlungen nicht erhalten sein, theils, weil die Melodien selbst — was ja vom Volksliede bekanntlich immer gilt — niemals aufgeschrieben worden sind, theils, weil die Notationskunst damals entweder noch nicht erfunden oder noch in den dürftigsten Erstlingsversuchen befangen war. Dagegen findet sich dieser Schatz in andern Gesangwerken des Mittelalters, theils kirchlichen, theils weltlichen, aufbewahrt. Für die Erhaltung der Gregorianischen Choralmelodien hat die Kirche, für die des Volksgesanges haben die alten Kontrapunktisten Sorge getragen.

Der kirchliche Choralgesang war von jeher ein treu gehüteter Pflegling der Kirche und gleich Anfangs in schriftlicher Aufzeichnung fixirt. Schon Gregor der Große hatte in seinem „Antiphonarium" eine große Anzahl kirchlicher Melodien zu allgemeinem Gebrauche und als unverrückbare Norm des Kirchengesanges festgestellt. Aber auch bei den spätern Gesängen, die theils in selbständigen Einzeldrucken, theils in Gesangbüchern, Plenarien, Missalen u. s. w. erhalten sind, lag der Kirche daran, sie möglichst wenig zu verändern; und ihre fortwährende Ausübung im Kirchengesange durch ganze Jahrhunderte hat ihnen in der That in den bei Weitem meisten Fällen die ursprüngliche Gestalt gesichert. Die frommen Gesangweisen waren der Kirche ebenso unantastbar, wie das Dogma, das Sakrament, die Messe; kaum bewirken nationale Gegensätze, kaum die Trennung weiter Zeiträume kleine Schwankungen in ihrer äußern Gestalt. Von der Kirche gleich Anfangs in Gewahrsam genommen, sind sie von eben derselben auch vor allen Änderungen und Entstellungen behütet worden, oder es sind wenigstens, wo sich äußere Einflüsse nicht ganz haben verhindern lassen, der Varianten in den kirchlichen Melodien ungleich weniger, als in den Singweisen des Volksgesanges.

Diesem dagegen, dem Volksgesange, hat es an solch einer direkten Pflege gefehlt. Seine Melodien würden, als naive, flüchtige Volkserzeugnisse, deren Werth das Volk selbst am Wenigsten zu schätzen weiß, höchst wahrscheinlich verloren gegangen sein, hätte nicht der rettende Kunstgeist in anderer Weise für deren Erhaltung gesorgt. In dieser Beziehung ist es eine höchst weise und in ihren Folgen gar nicht genug zu

preiſende Fügung, daß jedesmal am Abſchluß einer ganzen Epoche, wenn ein Volksliederſchatz aus Jahrhunderten ſich angeſammelt hatte und allmälig wieder in Vergeſſenheit zu gerathen drohete, der erwachende Kunſtgeſang der Gelehrten und Gebildeten ſich des gefährdeten Volksliedes annahm, es in das Bereich ſeiner Thätigkeit herüberzog und durch ſchriftliche Aufzeichnung vor der Vernichtung rettete. Ja faſt möchte man die paradoxe Behauptung aufſtellen, der damals noch werthloſe Kunſtgeſang habe nur dazu gedient, die weit geſundern und lebensfähigern Volksmelodien in ſich zu bergen und der Nachwelt als fruchtbares Fortbildungsmaterial zu überliefern. Denn in der That ſei der damalige Kunſtgeſang, zumal melodiſch betrachtet, ungleich dürftiger, ungleich ſeelenloſer, als der Volksgeſang; jener hätte nöthigenfalls ganz unterbleiben oder irgendwie verloren gehen können — die Muſikgeſchichte würde an ſeinem ausdrucksloſen Getön weniger eingebüßt haben, als an den naturwüchſigen, keimfähigen Volksweiſen. Die Wahrheit iſt, daß der Kunſtgeſang dem ſchwindenden Volksgeſange mehr als ein Mal im Verlaufe der Geſchichte zum bergenden Gefäß und Hort für die Zukunft gedient hat.

Beſonders an zwei Punkten der ältern Muſikgeſchichte iſt dieſe rettende That des Kunſtgeſanges in Bezug auf das Volkslied überraſchend und überzeugend hervorgetreten. Die germaniſchen Volkslieder des frühern Mittelalters, franzöſiſche wie deutſche, dieſer Hauptſchatz der kantillirenden Liedperiode, ſind in die Werke der Minneſänger und der früheſten Kontrapunktiſten übergegangen und bilden hier — wie wir beim Minnegeſange dargethan zu haben glauben (I. S. 227 und öfter) — die friſcheſten und farbigſten Blüthen dieſes Liederkranzes. Der Volksliederſchatz des ſpätern Mittelalters dagegen, alſo die Volksmelodien nach der Zeit des Minne- und Meiſtergeſanges, wiederum franzöſiſchen und deutſchen Urſprungs, haben Aufnahme und bleibende Stätte in den Geſangwerken des 16ten und 17ten Jahrhunderts gefunden, in denen der kaum erſt erfundene Notendruck (1502) den ganzen reichen Geſangſchatz jener Vorzeit in einem großen Anlauf unterbringen zu wollen ſchien. Das ſind zunächſt Sammelwerke kirchlicher Kompoſitionen, mehrſtimmiger Tonſätze der wirklichen Kontrapunktiſten aus dem 15ten und 16ten Jahrhundert, beſonders Meſſen und Motetten, z. B. von Ockenheim, Josquin de Près, Heinrich Iſaak, Brumel u. A., in denen Volkslieder ſtecken, wie: „Dieu quel mariage“, „Adieu, mes amours“, „Es ſollt' ein Mägdlein holen Wein“, „Bai-

sez moi“ und viele andere. Sodann gehören hierher die reichhaltigen, uns hier besonders interessirenden Liedersammlungen des 16ten und 17ten Jahrhunderts, die gleichfalls mehrstimmige Gesänge religiösen wie weltlichen Inhalts von den gleichzeitigen Kontrapunktisten enthalten und die das eigentliche Gros des mittelalterlichen Gesanges ausmachen. Endlich würden hierher zu rechnen sein die zahlreichen Einzeldrucke aus denselben Jahrhunderten, in denen die Gesänge meist einstimmig, entweder zu populärem Gebrauch ausdrücklich zusammengestellt, oder nur beiläufig und zerstreut niedergelegt sind; so die kirchlichen Gesangbücher, die Tabulaturen, weltlichen Chroniken, fliegenden Blätter u. a.

In diesen Gesangwerken des reformatorischen und des nächstfolgenden Jahrhunderts sind uns die Volksliedmelodien des spätern Mittelalters erhalten, aber — schwer zu entziffern. Der bloße Musikfreund wenigstens, auch wenn ihm das Lesen unserer Notenschrift vollkommen geläufig wäre, würde nicht im Stande sein, die Melodien aus den alten Quellenwerken herauszulösen. Er hat hier fast lauter große, lange Noten mit sehr nachlässig untergelegtem Text oder auch ohne allen Text vor sich, auch ist die Notenschrift noch ohne Taktstriche u. s. w.; und ist das Tonstück, wie meistens in der mittelalterlichen Musik, mehrstimmig, so giebt's davon noch keine Partitur zur bequemen Überschau, sondern nur verschiedene Stimmenbücher, das eine mit der Diskant-, das zweite mit der Altstimme u. s. w. Und da liegt nun die Melodie nicht etwa in der Oberstimme offen zu Tage, sondern steckt verkleidet in einer Mittelstimme, gewöhnlich dem Tenor. Dies ist der Fall in den erwähnten kirchlichen Kompositionen, wie Messen u. dgl. und in den aus geistlichen und weltlichen Gesängen gemischten Liedersammlungen. Folgendes Reduktionsverfahrens bedarf es, um die Melodien aus der Umhüllung rein herauszuschälen. 1) Man löse aus dem Geflecht der neben einander geführten Stimmen die Tenorstimme: denn in ihr liegt, wie gesagt, meistens der cantus firmus, die gesuchte Originalmelodie, seltner im Diskant, noch seltner im Baß oder Alt. Ferner setze man, um die Melodie als ein stetig fortlaufendes Ganzes zu gewinnen, die einzelnen Bruchstücke, in welche die alten Tonsetzer sie häufig zerlegt haben, wieder zur ununterbrochenen Tonreihe zusammen; oder mit andern Worten: man lasse die Pausen weg, welche zwischen die einzelnen Perioden der zerstückelten Melodie eingeschoben sind und rücke die getrennten Stücke zu einem Ganzen aneinander — so stellt sich die Melodie zu ihrer ungefähren Urgestalt

wieder her. Hierbei kann ſchon äußerlich der Umſtand als Fingerzeig dienen, daß denjenigen Stellen, wo man die Melodie oder Abſchnitte derſelben zu ſuchen hat, von den Tonſetzern die betreffenden Textworte untergeſchrieben ſind, während die Stimmen im Ganzen häufig als kahle Notenreihen ohne Textworte dahinlaufen. Schlägt dies Verfahren bei etwa nicht untergeſchriebenen Worten fehl, ſo ſuche man die gewünſchte Melodie durch Probiren zu ermitteln, indem man ſich die einzelnen Stimmen, zunächſt die Tenorſtimme, leiſe vorſingt. Man wird dieſe meiſtens weit melodiſcher finden als die übrigen und bald inne werden, daß in ihr die verborgene Originalmelodie wirklich liegt. 2) Man reducire die langen Noten des alten Geſanges, in welche die Kontrapunktiſten die Originalmelodien auseinandergezogen haben, auf die entſprechend kürzern und gebe ihnen ungefähr das Zeitmaß, worin man ein gewöhnliches Lied zu ſingen pflegt; mit andern Worten: man beſchleunige den Rhythmus und ſinge die Melodie noch ein oder einige Male ſo ſchnell, als es nach den großen Noten der Bearbeitung geſchehen müßte. Auf dieſe Weiſe ergiebt ſich wiederum eine Tonreihe, deren ganze Haltung ſie leicht als die wirkliche Melodie kenntlich machen wird. 3) Endlich denke man ſich — wenigſtens in allen den Fällen, wo eine Liedmelodie zu kirchlichem Zwecke zugerichtet iſt — ſtatt des religiöſen Textes, er ſei nun deutſch oder lateiniſch, den Tönen weltliche Worte untergelegt. Am Leichteſten iſt dies, wenn die Bearbeiter die Anfangsworte des weltlichen Liedes entweder als Überſchrift über den Geſang geſetzt, oder ſie dem cantus firmus gleich in den erſten Takten als Text untergeſchrieben haben. Der weitere Verlauf des Liedtextes ergiebt ſich dann wohl aus beſondern Nebendrucken, die in den alten Handſchriften nicht ſelten der Notation beigefügt ſind, oder aus gleichzeitigen Literatur- und Dichterwerken. Bliebe jedoch das Lied als Ganzes poetiſch unbekannt, ſo hat dieſer Mangel wenigſtens auf die geſuchte Originalmelodie keinen Einfluß. — Was nach dieſen Operationen an den alten Melodien dunkel bleiben ſollte, läßt ſich möglicherweiſe durch Vergleichung der verſchiedenen Bearbeitungen eines und deſſelben Liedes annähernd in's Licht ſtellen. Melodien z. B. oder melodiſche Abſchnitte, die ſich in mehren Tonſätzen gleichmäßig wiederholen, werden am Eheſten auf Authentie Anſpruch haben. Fehlt es aber an dieſer Übereinſtimmung, ſo kann eine Melodie möglichenfalls für immer zweifelhaft bleiben, zumal, wenn ſie ſich nicht etwa einſtimmig in irgend einem alten Geſangbuch findet, wo ſie noch am Eheſten in ihrer Urgeſtalt aufbewahrt zu ſein pflegt. Ebenſo

werden abweichend untergelegte Textworte — und in dieser Hinsicht sind die alten Tonsetzer bekanntlich höchst ungenau gewesen — oder zweifelhafte Noten u. dgl. von dem Kenner durch Vergleiche oft richtig ausgemittelt; häufig jedoch spotten die Dunkelheiten jeder kritischen Anstrengung.

Günstiger stellt sich die Sache, wenn wir uns zu den kirchlichen Gesangbüchern wenden, da diese die Singweisen fast immer einstimmig und daher noch am Zuverlässigsten in authentischer Gestalt geben. Hier haben wir den Volksgesang in der Fassung, wie er vom Volke höchst wahrscheinlich gesungen worden ist: die religiösen Lieder in der Kirche oder bei frommen Wanderungen, die weltlichen zu Hause, in der Werkstatt, auf dem Felde u. s. w., beide aber einstimmig und ohne jede Künstelei. Besonders zahlreich an Volksliedern sind unter den katholischen Gesangbüchern das Tegernseer oder Münchener (1574) 1586, das Bentner'sche (1602, 1660) 1718, das Mainzer Kantual 1605, wo sich manche geistliche Volksgesänge zum ersten Mal finden, und das Gesangbuch von Corner (1625) 1631. Corner's „Geistliche Nachtigall" vornehmlich (Wien 1649 und öfter) enthält die Volksmelodien so gewissenhaft notirt, daß man fast glauben darf, die Notatoren haben sie dem Volksmunde beim Singen selbst abgelauscht und unmittelbar aufgezeichnet.

Aber auch abgesehen von den Schwierigkeiten der Entzifferung kann der Historiker, wo er Notationen von alten Gesangmelodien beibringt, nur in den wenigsten Fällen die volle Garantie für deren Richtigkeit übernehmen, wenigstens dann nicht, wenn schon in den Quellenschriften Differenzen in der Aufzeichnung einer und derselben Singweise obwalten, die auch von der scharfsinnigsten Ausgleichungskunst späterer Kritiker nicht haben beseitigt werden können und daher auch noch heutzutage jeden Notirungsversuch schwankend machen. Mitunter ist die Ermittelung, welche unter den verschiedenen Redaktionen eines und desselben Liedes die älteste und ächteste sei, geradezu unthunlich oder — scheint es wenigstens. Denn in Wahrheit dringt die unermüdliche Forschung, besonders deutscher Musikgelehrten, immer unaufhaltsamer und erfolgreicher auf diesem Gebiete vor, und mit Freuden sieht man, wie ein Schritt nach dem andern zu den letzten Quellen gethan wird, wie ein Lichtstrahl nach dem andern das Dunkel um die verschütteten Gesangüberreste der Vorzeit aufhellen hilft. Besonders das neueste hier einschlagende Werk von Meister: „Das deutsche katholische Kirchenlied". Erster Band. Freiburg i. Br. 1862, hat

sich um die Emendation alter Singweisen die rühmenswertheſten Verdienſte erworben und die überraſchendſten Aufſchlüſſe über Alter und Originalgeſtalt vieler Melodien gegeben.

Wollte man ſchließlich aus dem ganzen Kontingent der alten Quellenwerke für den Volksgeſang ſämmtliche Singweiſen zuſammentragen, ſo müßte ſich — obgleich noch Niemand ſich der Aufgabe unterzogen hat — eine ſehr beträchtliche Anzahl ſolcher ergeben. Und doch dürfte dies muthmaßlich nur der kleinſte Theil des großen Geſammtſchatzes ſein, der überhaupt einmal vorhanden war, da die Mehrzahl der Lieder, die ja nicht gleich Anfangs von beſonderer melodiſcher Schönheit ſein konnten und ſich nur mündlich im Volke fortpflanzten, ohne Zweifel verloren gegangen iſt. Indeß iſt dieſer Verluſt nicht ſehr zu beklagen, weil der Volksgeſang zu allen Zeiten eine typiſche Ähnlichkeit hat und daher die untergegangenen Weiſen durch die noch vorhandenen ſo gut wie erſetzt ſind. Dafür ſind denn auch die erhaltenen ſicherlich nicht die ſchlechteſten, da ſchon die Minneſänger und noch mehr die gelehrten Tonſetzer des 16ten und 17ten Jahrhunderts ſie anziehend und der künſtleriſchen Behandlung werth fanden; ja man irrt wohl nicht, wenn man in den bearbeiteten Melodien geradezu die geſundeſten und ſangbarſten, die beliebteſten und verbreitetſten jenes Zeitalters überhaupt erblickt. Jedenfalls iſt der erhaltene Schatz von Volksliedern hinreichend, uns die Entwickelung des mittelalterlichen Volksgeſanges im Großen und Ganzen ohne erhebliche Unterbrechung vorzuführen. Genau hiſtoriſch angeſehen, ſind allerdings Lücken vorhanden; aber dieſe ergänzen ſich, wie geſagt, durch den vorhandenen Vorrath, der für das etwa Fehlende eintritt.

Keine Anwendung findet das Geſagte auf diejenigen Melodien, welche ſich die Tonſetzer — wie dies ſpäter geſchah — für ihre mehrſtimmigen Arbeiten ſelbſt erfunden haben und die daher im günſtigſten Falle auch nur volksthümlich anklingen, niemals aber dem Volksliede ſelbſt gleichen. Erſt zur Zeit ihrer Bearbeiter entſtanden, ja von dieſen ſelbſt geſchaffen, können ſie nicht ſchon in den alten Geſangwerken vorhanden ſein und ebenſo wenig muſikaliſch den alten Melodien an Unmittelbarkeit und Friſche gleichkommen; für ſie ſind vielmehr die Tonſtücke, in denen ſie als Melodien auftreten, zugleich die letzte und einzige Quelle.

Die alten Originalmelodien ſelbſt ſind

I. Gregorianische Choralmelodien.

Die ältesten unter den noch nachweisbaren Originalweisen, reichen die Gregorianischen Choralmelodien theilweise noch hinauf in die Zeit des Ambrosius (um 390) und Gregor's des Großen (um 600) und sind theils von diesen selbst, theils von andern Geistlichen, meist schon während jener frühen Jahrhunderte, erfunden; manche darunter sollen sogar griechischen Ursprungs sein.

Der christliche Glaube in seinen fundamentalsten Wahrheiten und erhabensten Stimmungen bildet ihren Inhalt; zumal die leuchtenden Heilsthatsachen der kirchlichen Hauptfeste finden in ihnen die weihevollste, monumentalste Verherrlichung. Wie mächtige Granitquadern der zweiten Weltschöpfung — des Christenthums — liegen diese alten Urmelodien da, ewige Denkmäler uranfänglicher Glaubensgröße und Herzenseinfalt, die noch rohe, aber markige Gesangsprache der ältesten Kirche, eine riesige Freskomalerei in Tönen.

Aber als Überreste des Urchristenthums und des frühesten Mittelalters tragen sie auch noch dessen ganze Härte und Einseitigkeit an sich. Negativ und abwehrend gegen die Welt, kommt es ihnen ausschließlich auf ihren heiligen Inhalt an, bringen sie nur ihren hohen Glaubensschwung, ihre naive Frömmigkeit zum Ausdruck, ist ihnen die Welt und deren Spott, die sinnliche Form und deren Schönheit, Wohlklang und Melodiereiz gleichgültig, ja verhaßt. Daher formlos dem Principe nach, bewegen sich diese Gesänge in lauter großen Noten schlicht und schmucklos, in sich fest und siegbewußt dahin, keinen Zwang, kein Maß anerkennend und daher meist rhythmenlos, ohne Takt- und Periodeneintheilung. Auch melodisch scheinen sie jeder Form, jedem Ausdruck menschlichen Gefühls zu spotten.

Im ganzen langen Entwickelungsverlaufe der Musikgeschichte bis auf unsere Tage herab hat sich eine gewisse Typik der musikalischen Melodie herausgebildet, ohne die wir uns gegenwärtig keinen ansprechenden Gesang, keine instrumentale Kantilene mehr denken können und die jeder musikalisch Gebildete als stillschweigende Voraussetzung für Auffassung und Beurtheilung von Tonstücken in sich trägt: eine Art Deklamation des Gesanges, die rhythmisch dem recitirenden Wortvortrage möglichst nahe kommen und sich daher dessen einfachsten Grundzügen, dessen Hebungen und Senkungen, stärkern oder schwächern Gefühlswellen seelisch

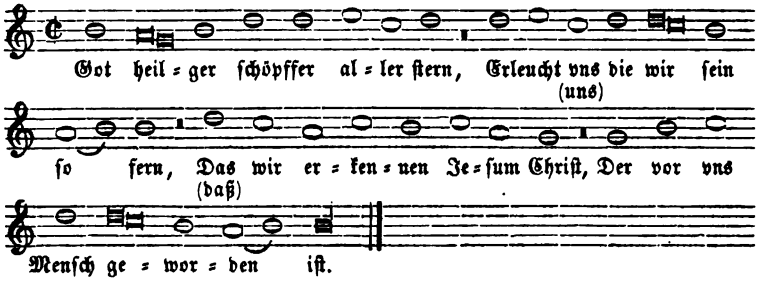
verwandt anſchmiegen muß. Für dieſe typiſche Normalmelodie — wenn man den Ausdruck nicht mißverſtehen will — iſt vor Allem die geheime Melodie der Sprache maßgebend, deren Wortſinn und Gefühlsgehalt die muſikaliſche Melodie nach Höhe und Tiefe, Dauer oder Beſchleunigung der Töne u. ſ. w. zu beſtimmen hat. Dieſe typiſche Melodie ſetzt ſich ferner aus Intervallen zuſammen, deren jedes einen pſychologiſch begründeten, ſeeliſch ausdrucksvollen Charakter hat und von den Hörern im Ganzen in gleicher Weiſe verſtanden wird: gewiſſe Intervalle verſinnlichen den Anlauf der Kraft, der Leidenſchaft, den Aufſchwung der Freude, andere malen Ruhe oder befriedigtes Glück, noch andere ohnmächtiges Hinſinken, Demuth, Ergebung u. ſ. w. Von dieſer Normalmelodie, die allerdings erſt auf Grund unſeres heutigen, einheitlich gebauten Tonſyſtems möglich geworden iſt, weicht nun die Melodik des Gregorianiſchen Choralgeſanges ſehr weſentlich ab, ſo daß ſie uns jetzt kaum als Melodie, ſondern als ein bloßer Tongang in ganz willkührlichen Intervallen erſcheint. Er ſingt nicht in den uns geläufigen, uns vertraut anmuthenden Tonſchritten, ſondern in andern, fremd und ungewöhnlich klingenden, in die man ſich ſchwer findet. Er berührt uns daher auch nicht wie menſchliche Gefühlsſprache, ſondern hat etwas herzlos Kaltes, Unnahbares. Er klingt wie Geſang über der Welt ſchwach menſchlichen Empfindens, nicht wie menſchliche Seelenſprache, ſondern wie eine Gottesſtimme, wie ein halb unverſtändlicher Klang aus dem Jenſeits, vor dem wir uns verwundernd und anbetend neigen.

Am Reinſten hat man dieſen Eindruck von den älteſten Gregorianiſchen Melodien: den Hymnen und Sequenzen.

1. Hymnen,

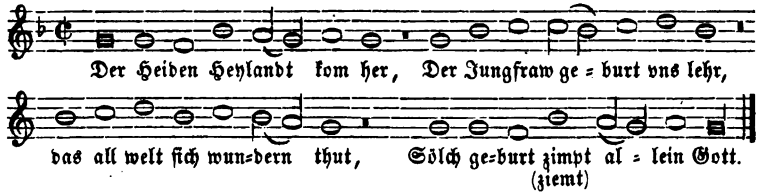
Lobgeſänge auf die Gottheit und göttlichen Perſonen, daher beſonders für die hohen Feſte der Kirche beſtimmt, ſind durchweg in den alten Kirchentönen gehalten und dadurch ernſt und ſtreng. Auch ſchreitet ihre Melodie nicht immer gleichförmig in großgedehnten Noten fort, ſondern iſt, vermöge der begeiſterten Stimmung, zum Theil ſchon figurirt und belebt — natürlich innerhalb der Schranken, welche die feierliche Würde der Kirche überhaupt geſtattete; ja mitunter iſt die Melodie ſymmetriſch periodiſirt, wie es die zweitheilige Hymnenſtrophe mit ſich brachte. Im Ganzen jedoch bleibt, wie wir ſogleich ſehen werden, einfache Größe und Würde der Grundcharakter der Hymnen.

1) **Conditor alme siderum** (Gott heil'ger Schöpfer aller Stern'), Hymnus des Ambrosius (4. Jahrh.). Meister a. a. O. I. S. 145.



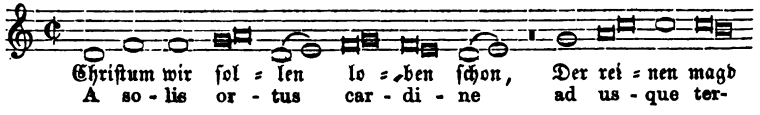
In lauter langen Noten mit nur wenigen Ligaturen schließen sich die Töne des ehrwürdigen Gesanges den Sylben des einfachen Textmaßes an und singen, ohne sich an die wechselnden Kürzen und Längen des jambischen Metrums zu kehren, die Worte in ruhigem, feierlichem Gleichschritt und in dem mäßigen Umfang der Sexte. Kein Schwanken, keine Schwäche wird laut: hoher Ernst und Würde, ja die Heiligkeit und Erhabenheit der himmlischen Welt liegt über dem einfach großen Gesange. — 3stimm. in den Souter Liedekens (Antwerpen 1540) im „Lobgesang Mariä". (Commer „Collectio operum Musicorum Batavorum saec. XVI". Berlin 1857. Tom. XI. S. 119.)

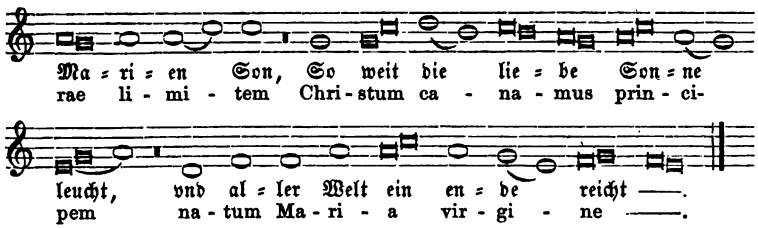
2) **Veni redemtor gentium** (der Heiden Heiland komm her). Hymnus des Ambrosius (4. Jahrh.). Meister I. S. 147.



Der musikalischen Anlage nach dem ersten Hymnus vollkommen entsprechend, ist doch der Ausdruck hier nicht ganz so groß und gewaltig.

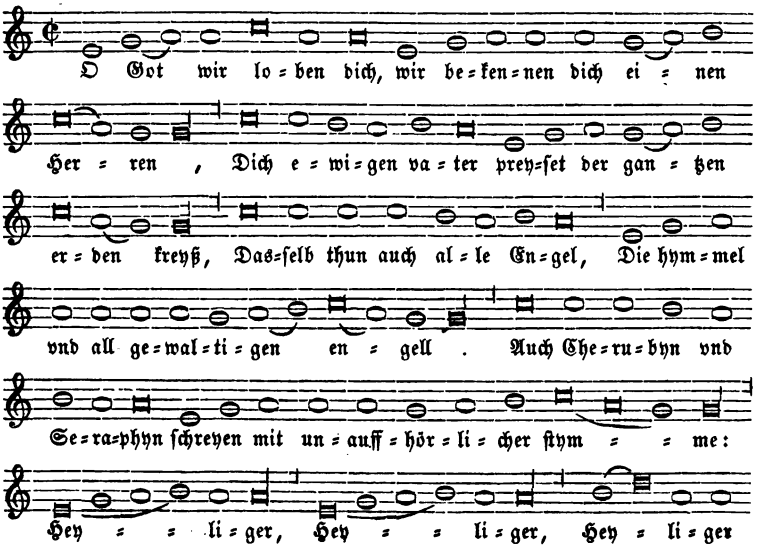
3) **A solis ortus cardine** (Christum wir sollen loben schon), Hymnus des Sedulius (5. Jahrh.). Meister I. S. 216.

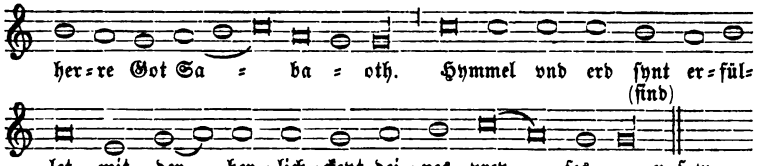




Ohne verſtändliche Melodie (im heutigen Sinne) iſt der Geſang mehr eine Recitation der Textworte in beliebigen Intervallen, denen es, nach unſerem Gefühl, an innerer Nothwendigkeit fehlt. Die überraſchenden Schlußwendungen der einzelnen Strophen, die nach dem Tone, in welchem ſie eigentlich ſchließen müßten, in einen gleichſam ſeitwärts liegenden Nebenton, die Sekunde, ausweichen, als ob ſich der Geſang noch weiter fortſetzen wolle, machen den Eindruck noch befremdlicher. Einfache Größe und Würde, wie den beiden obigen, kann man ihm daher nicht zuſprechen. — Mehrſtimmig: Erfurter Enchiridion 1524. Walther's Geſangbuch 1524. Gſgbch der böhm. Brüder 1544. le Maiſtre: „Geiſtl. u. weltl. Teutſche Geſeng" 1566. Bonniſches Gſgbch 1595. Eisleb. Gſgbch 1598.

4) **Te Deum laudamus** (Herr Gott, dich loben wir), der ſogen. **Ambroſianiſche Lobgeſang** (vor 600). Meiſter I. S. 458.



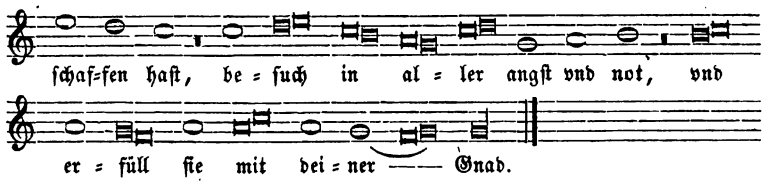


Gedrungenheit und markige Kraft sind der Grundcharakter dieses Gesanges, der Sylbe für Sylbe die Worte des christlichen Glaubensbekenntnisses recitirt. Das Aufsteigen der einzelnen melodischen Abschnitte vom Grundton zu den höhern Intervallen und die öfter vorkommende Wiederholung eines und desselben Tones hinter einander sprechen ebenso sehr die innere Sicherheit des gläubigen Herzens als die eigenthümliche Melodik des damaligen Zeitalters aus, das eben in solchen Tönen — mögen sie uns heutigen Tages auch unbeholfen oder unverständlich erhaben erscheinen — seine eigenste Sprache redete.

5) **Rex Christe factor omnium** (Herr Christe, Schöpfer aller Welt), Hymnus Gregor's des Großen (6. Jahrh.). Meister I. S. 292.

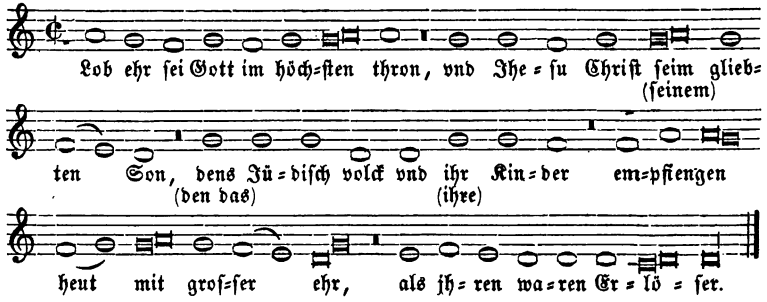
Der Gesang gleicht den Hymnen des Ambrosius in der Schlichtheit und Größe der musikalischen Form, wie in der hohen und heiligen Weihe der Stimmung; nur die häufigen Schleifungen, besonders in der ersten Strophe, geben dem ernsten Grundcharakter einen Anklang von Belebtheit. — Mehrstimmig: Calvisius: „Harmonia Cantionum ecclesiasticarum". Leipzig 1597.

6) **Veni creator Spiritus** (Komm, Heiliger Geist, wahrer Trost), Hymnus Gregor's des Großen (6. Jahrh.). Meister I. S. 439.



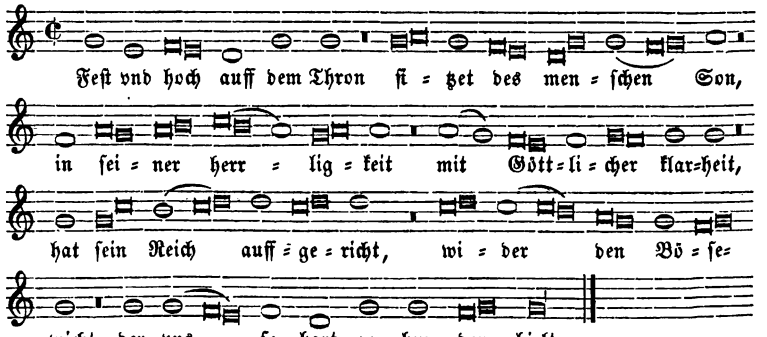
Die nämliche Einfalt und Hoheit und die nämlichen Ligaturen, wie bei dem letzten Hymnus, deuten auf die gleiche Entſtehung mit dieſem.

7) Gloria, laus et honor (Lob, Ehr' ſei Gott im höchſten Thron), Palmſonntagshymnus Theodulph's (Anfang des 9. Jahrh.). Meiſter I. S. 283.



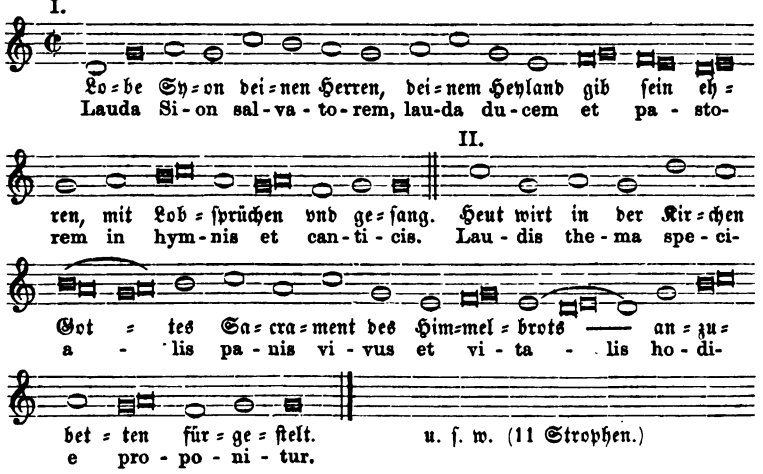
Der Geſang theilt zwar mit den obigen noch die gleiche muſikaliſche Anlage, hat noch dieſelben einfachen Tonſchritte in faſt lauter gleichlangen Noten mit nur wenigen Ligaturen, ſteht ihnen aber an Größe des Ausdrucks und Weihe der Stimmung nach.

8) Festum nunc celebre (Feſt und hoch auf dem Thron), Hymnus von Rabanus Maurus (Mitte des 9. Jahrh.). Meiſter I. S. 427.



Ganz im Charakter des Theodulph'schen Hymnus, nur mit noch mehr Ligaturen durchwebt. — 4stimmig: Herm. Schein: „Geistl. Koncerte mit 3, 4 und 5 Stimmen". Leipzig, 1627. Joh. Crüger: „Newes vollkömliches Gesangbuch". Berlin, 1640.

9) Lauda Sion Salvatorem (Lobe, Sion, deinen Herren), Abendmahlshymnus von Thomas v. Aquino (12. oder 13. Jahrh.). Meister I. S. 501.



Die mit den Worten fortschreitende, wie gesprochen klingende Textdeklamation läßt die Melodie wie einen belebten Vortrag in Tönen erscheinen. Der ganze Gesang zerfällt in 11 melodische Sätze von ähnlichem Schnitt, besonders von sehr ähnlichen Schlußkadenzen. Mit Ausnahme der Anfangsstrophen, die voll Ausdruck und Würde sind, kann man dem Gesange keinen prägnanten Charakter zusprechen. Man glaubt den Worten anzuhören, daß sie nur haben gesungen statt gesprochen werden sollen und daß für einen so langen und noch dazu so lehrhaften, dogmatischen Text der treffende musikalische Ausdruck nicht immer habe gefunden werden können.

Der Überblick über diese Reihe von Hymnen, die zugleich die Entwickelung dieser Gattung in formaler Hinsicht repräsentiren, zeigt schon an den frühesten einen Anklang an die zweitheilige Hymnenstrophe, indem die betreffenden Gesänge aus je 4 kurzen Perioden, entsprechend den 4 Verszeilen der jambischen Textstrophen, bestehen. In den spätern

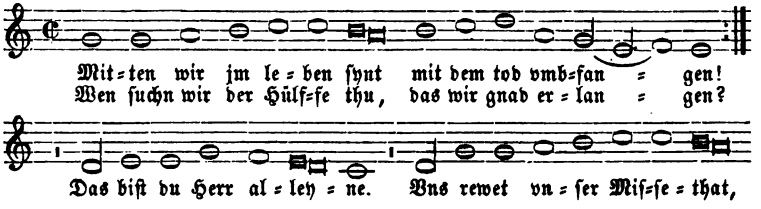
Hymnen ſodann tritt bereits der Fortſchritt hervor, daß ſie aus 4 melodiſchen Abſchnitten gebildet ſind, die ſich zu 2 Hälften gliedern, indem je 2 und 2 ſich zu einer Hälfte verbinden. Zugleich erſcheint am Schluß der altbekannte Refrain mit mehrmaliger Wiederholung der kurzen Textworte. Gemeinſchaftlich aber iſt allen dieſen Hymnen die muſikaliſche Einfachheit. Melodiſch iſt jeder Hymnus ein würdevoller Tongang in meiſt langen, großen Noten, aufgebaut auf die ſtrengen Kirchentonarten. Und rhythmiſch tritt nur erſt die Urgeſtalt muſikaliſcher Gliederung daran hervor, indem ſich die Töne den Sylben der Textworte, die melodiſchen Abſchnitte den Strophen des Textes anſchließen; ſelbſt die allmälig ſich feſtſetzende zweitheilige Strophenform ändert an dieſem Gepräge Nichts. Man begreift, daß dieſe einfache melodiſche Grundgeſtalt, die der Kunſtbehandlung den freieſten Spielraum ließ, die alten Tonſetzer ganz beſonders angezogen haben mag.

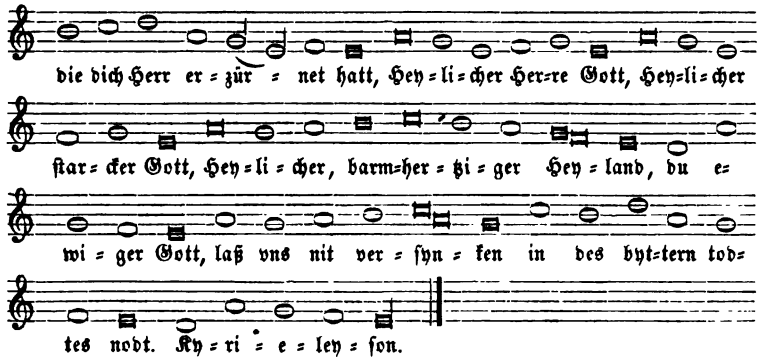
2. Sequenzen.

Sequenzen waren bekanntlich die aus dem Schlußrefrain der Pſalmſtrophen hervorgegangenen, durch melismatiſche Ausſpinnung der Schlußworte gewonnenen Geſänge der Prieſter oder der Vorſänger, welche jedesmal auf die von der Gemeinde geſungenen Pſalmſtrophen folgten.

Die alte Sequenz des Fortunatus aus dem 6ten Jahrhundert: „Salve festa dies“ iſt in dem geiſtlichen Volksliede (aus dem 14ten oder 15ten Jahrh.) „Alſo heilig iſt der Tag“, wenn gleich entſtellt, erhalten. (Siehe unten religiöſe Volksmelodien Nr. 18.) Doch iſt ſelbſt in der Volksmelodie noch die alte Sequenzenform (vgl. darüber das zu 1) Media vita Geſagte) und die Gregorianiſche Textdeklamation in faſt lauter großen, gleichlangen Noten wahrzunehmen. — Mehrſtimmig von Senfl, Schein, Prätorius u. A.

1) Media vita in morte sumus (Mitten wir im Leben ſind), Klaggeſang von Notker Balbulus (9. Jahrh.). Meiſter I. S. 385.

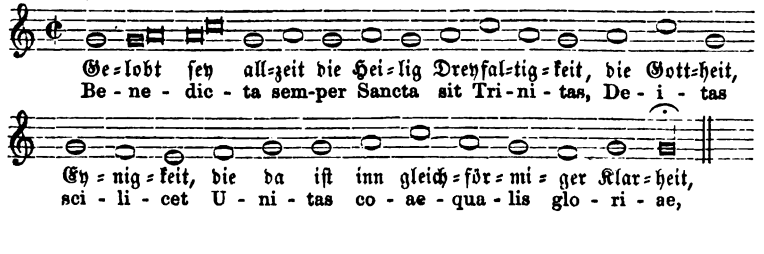




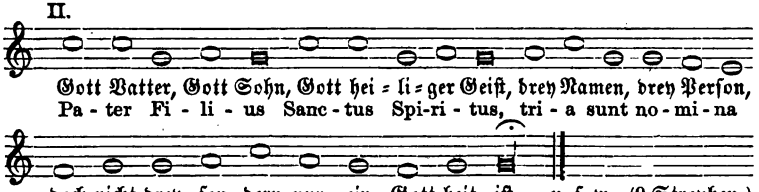
Die Sequenz zeigt schon die später stehend gewordene Grundform dieser Gattung, nämlich die Dreitheilung a — a — b, so daß die beiden ersten Textstrophen nach einer Melodie gesungen werden, die längere dritte Strophe nach einer etwas andern; jedoch kommt in dieser zweiten Melodie die der beiden ersten Textstrophen noch ein Mal ganz vor. Im Übrigen ist diese zweite Melodie länger und völlig frei geführt, nur einzelne Intervallschritte erinnern an die erste Weise. Auf die alten Kirchentonarten gebaut, hat die schon an und für sich erschütternde Melodie der Sequenz etwas Unbeholfenes, das noch mehr den Eindruck des Unglücks, der Zerknirschung macht. In dieser unbeholfenen Form, meinen wir, klinge die Klage noch weit kläglicher und einschneidender, als etwa in unsern heutigen Tonarten; zumal der Ruf: „Heiliger Herre Gott!“ klingt unaussprechlich jammervoll, wie aus tiefer Versunkenheit, aus völlig zerbrochenem und zerschlagenem Herzen emporbringend. Melodieführung und Rhythmus sind ganz die der Hymnen: in gleichlangen Noten werden die Worte sylbenweise gesungen, auch der Rhythmus ist nur erst der des textlichen Versmaßes, der strophischen Textabschnitte.

2) Benedicta semper Sancta sit Trinitas (Gelobt sei allzeit die Heilig Dreifaltigkeit), Sequenz von Notker Balbulus (9. Jahrh.). Meister I. S. 468.

I.

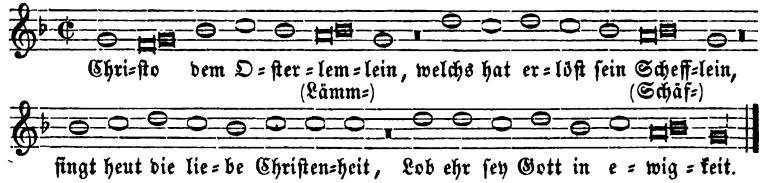


II.



Die dreitheilige Grundform fehlt dieser Sequenz. Sie besteht dafür aus drei melodischen Abschnitten, jeder mit einem besondern Tongange. Ein specifischer Ausdruck wird in den einzelnen Choralsätzen nicht gefunden werden können; der Gesang klingt vielmehr nur wie kirchlicher Zwang: die Worte durften nicht gesprochen, sondern mußten gesungen werden, Wiedergabe des wechselnden Wortsinnes und der Textstimmung war nicht gefordert, die herkömmlich hingesungene Wortrecitation genügte. Die Kirche scheint, nach dieser zunehmenden Farblosigkeit ihrer Melodien zu schließen, mehr und mehr die alte Glaubenshoheit und die Gewalt des gläubigen Ausdrucks — auch in Tönen — verloren zu haben.

3) Victimae paschali (Christo dem Osterlämmlein), Oster=sequenz Wipo's (11. Jahrh.). Meister I. S. 347.



Der Gesang, mit seiner Sylbendeklamation und seinen rhythmischen Abschnitten ganz dem Texte angeschlossen und sich in lauter gleich großen Noten dahinbewegend, zeigt weder in der Form noch im Ausdruck irgend etwas Charakteristisches.

Schon aus diesen wenigen Sequenzen wird man die Überzeugung gewinnen, daß sie zwar eine andere strophische Anlage befolgen als die Hymnen; doch sind sie in der Art, wie sie den Text recitiren, sowie nach Gesammtcharakter und Grundstimmung jenen nahe verwandt, ja die Monotonie des Gregorianischen Choralgesanges, der hier zugleich weniger von Ligaturen belebt ist, tritt in ihnen noch hörbarer hervor, als in den Hymnen. Es mag daher in der mehr liedmäßigen Haltung und in der

größern rhythmischen Lebendigkeit der Hymnen liegen, daß diese im Kirchengesange bevorzugter waren und deshalb auch von den Kontrapunktisten häufiger in mehrstimmige Behandlung genommen wurden, als die Sequenzen.

II. Die Melodien des Volksgesanges.

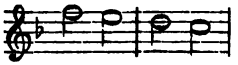
Die bisher betrachteten Melodien trugen, als Erzeugnisse und Pfleglinge der Kirche, sämmtlich einen kirchlich würdevollen und daher gleichförmigen Charakter. Auch der Volksgesang hat gewisse Charakterzüge als stehende Signatur, die er durch alle Geschichtsepochen und nationalen Schattirungen festhält. Dahin gehört vor Allem der weiche, melancholische Grundklang seiner Singweisen, das Vorherrschen der Molltonarten in denselben. Statt hier die mannigfachen Erklärungsversuche Anderer für diese Erscheinung zu wiederholen, wage ich eine darauf bezügliche Hypothese, die vielleicht weiteres Nachdenken verdient.

Bekanntlich versetzt uns alles Dasjenige, was seiner Idee nicht entspricht, was nicht so ist wie es sein sollte, entweder in energischen Unwillen oder in schmerzliche, sprachlose Wehmuth. Dies Gefühl des Nichtentsprechens hat meiner Ansicht nach, und ohne daß es selbst davon weiß, auch das Volk allen geistigen Objekten, jeder künstlerischen Thätigkeit gegenüber. Das rohe Gemüth, das jeder Sympathie mit der Außenwelt entbehrt, bleibt hier außer Betracht. Aber der richtig fühlende, gesund urtheilende Mann aus dem Volke muß sich Angesichts solcher Dinge, die einer ganz andern Sphäre, als die seinige ist, angehören, also Angesichts gelehrter oder sonst geistig bedeutender Leistungen, schöner Kunstwerke, edler, großherziger Thaten, unausbleiblich seines Abstandes von diesen Dingen, seiner Unfähigkeit, dergleichen zu verstehen und zu würdigen, bewußt werden. In dem Eindrucke, den etwa eine Predigt, ein erhabenes Musikstück, ein ergreifendes Drama auf ihn macht, ist diese Wehmuth, diese Rührung über das eigene Unvermögen, über den Mangel geistiger Bildung ein sehr mitsprechendes Moment. Liegt es nun nicht nahe, von hier aus noch einen Schritt weiter zu gehen und sich auch da diese Wehmuth, diese stille Betrübniß des Innern wirksam zu denken, wo das Volk selbst in diesen höhern Gebieten mitthätig oder gar schöpferisch zu sein versucht? Der Dichtung gegenüber, für die schon die allgeläufige

Sprache eine ermuthigende Vermittlerin iſt, wird ſich dieſe Wehmuth am Wenigſten fühlbar machen; für die Sprache und das Verſtändniß ſprachlicher Produkte hat das Volk ſchon durch den Gebrauch eine gewiſſe Gewandtheit, für eigne Verſuche in ſprachlichen und wohl ſelbſt in dichteriſchen Formen eine Art angeborner Dreiſtigkeit. Aber in der Muſik, im Geſange, deſſen Darſtellungsmittel der begrifflos dunkle Ton iſt, deſſen Weiſen nicht die ermuthigende Klarheit haben, daß man ſich gedrungen fühlen ſollte, dergleichen nachzuahmen oder wohl gar ſelbſt zu erfinden — in der Muſik wird das Volk ſeines tiefen Unvermögens weit eher inne werden. Einen drolligen Vorfall etwa in Knittelverſen zu beſingen, ein Gelegenheitsgedicht zu machen und Ähnl., wird dem ſchlichten Manne — ſeine ſonſtige Begabung vorausgeſetzt — möglicherweiſe leicht fallen. Aber ſchwer geht er daran, ſchmerzlicher empfindet er ſeine Unfähigkeit, Geſang dazu zu machen, in der einerſeits dunkeln und doch andrerſeits mathematiſch beſtimmten Muſik ſelbſtändig zu produciren. Hier legt ſich der Mehlthau des Unvermögens, der Traurigkeit auch in die Singweiſen, die das Volk ſeinen glücklich erfundenen Texten giebt, die gedrückte Stimmung, die Molltonart iſt den Volksliedern nahezu unvermeidlich und daher im Volksgeſange überhaupt ſtehend oder doch vorherrſchend.

Dagegen kommt, weil ſie nicht auf kirchlichem Boden gewachſen ſind, eine gewiſſe Schattirung in die Volksweiſen theils durch die *Verſchiedenheit ihrer Entſtehungsepochen*, theils durch die *Charakterdifferenzen der Nationen*, denen ſie entſtammen und angehören, zum Theil auch durch den Gegenſatz des Religiöſen und Weltlichen, das in den Volksgeſang, bei der Doppelſtellung des Volkes zum Leben und zur Kirche, eindringt.

Aus Früherem wiſſen wir bereits, daß die Entſtehung der Volkslieder gewöhnlich um ganze Jahrhunderte früher fällt, als das Zuſtandekommen der Handſchriften oder der gedruckten Sammlungen, in denen ſie ſich aufbewahrt finden. Denn das Volkslied bedarf, da es ſich nur auf mündlichem Wege langſam fortpflanzt, einer geraumen Zeit, um ſich über ganze Landſchaften zu verbreiten und ſich in der allgemeinen Liebe und Ausübung des Volkes feſtzuſetzen; und einer noch längern Friſt bedarf es, um ſich die Aufmerkſamkeit, die Zuneigung der Kunſtmuſiker zu erwerben und von dieſen einer verſchönernden Behandlung werth geachtet zu werden. Aber wie alles hiſtoriſch Entſtandene tragen auch die Volksmelodien das *Gepräge ihrer Zeit*. Die früheſten ſind Gregorianiſch

ernste, pathetisch langgedehnte Tongänge mit fast rhythmenloser Wortdeklamation und von kaum wahrnehmbarer Melodik und Struktur; in den spätern, besonders während des 14ten und 15ten Jahrhunderts, traten die Ligaturen des gleichzeitigen Kirchengesanges auf und zugleich hat sich die ältere Sequenzenform als die früheste Kunstform des Liedes festgesetzt, neben der die schon seit Alters übliche zweitheilige Hymnenstrophe als zweites Formschema fortbesteht. Im Reformationszeitalter sodann beginnen die Singweisen, auch mit Hülfe kleiner, zierlicher Figuration, sich melodisch ansprechender zu gestalten und das Lied gelangt von hier an allmälig zu seiner eigentlichen Gestalt und Schönheit, wird rhythmisch genauer, melodisch fließender und ausdrucksvoller. Im Großen und Ganzen wenigstens ist dieser Prozeß der musikalischen Liedentwickelung unverkennbar, wenngleich Abweichungen überall vorkommen, indem schon in früher Zeit einzelne wunderbar melodiöse Gesangweisen überraschen, und anderseits noch in später Zeit unmelodische und schwerfällige befremden. Wo uns daher in den Liedersammlungen des 16ten Jahrhunderts, dem Hauptschatze für den Volksgesang des spätern Mittelalters, rhythmisch verschobene, unnatürlich deklamirte und mithin unmelodische Singweisen begegnen, schließen wir mit großer Wahrscheinlichkeit auf ältere Entstehung; so, außer manchen andern, bei dem bekannten Liede: „Mit lust thät' ich ausreiten" (Joh. Ott 1544), dessen Singweise unten folgt. Ebenso mag sich's mit vielen französischen Chansonmelodien, z. B. mit jener aus Attaingnant „Trente et huit chansons" u. s. w. Paris (ohne Jahreszahl) Nr. 449 verhalten (siehe unten S. 98). Hier ist der 2te Theil der Melodie  u. s. w. rhythmisch vollkommen richtig, der erste Theil aber hat in der ersten Periode einen überflüssigen Takt und durch diese Abnormität etwas Störendes, über das man nicht hinwegkommt. Bewegliche, frische Melodien dagegen dürften mit ebenso gutem Recht erst einer spätern Zeit zuzuschreiben sein, wo, wie besonders seit dem Reformationszeitalter, mit der neuerwachten Gemüthsfreudigkeit auch die Sangeslust und die melodische Gewandtheit einen erfreulichen Aufschwung nahm. Hierfür liefern die bei Weitem meisten Singweisen jenes Zeitalters den untrüglichen Beweis, z. B. folgende, nur zufällig aus der Masse herausgegriffene: „Ach Elslein" (1532), „Inspruck, ich muß dich lassen" (1539), „Drei Laub auf einer Linden" (1540), „Mir ist ein roth Goldfingerlein" (1544), „Hüt' du dich" (1550),

u. a., die in dem Verzeichniß der weltlichen Volksmelodien (S. 96 f.) eingesehen werden mögen. Die selbständige Durchforschung dieses Gebietes, wie überhaupt des Volksliedes in seiner Gesammtentwickelung, bleibt der musikalischen Geschichtschreibung noch vorbehalten. Für unsern Zweck muß es genügen, bei der Übersicht über die Volkslieder nur ungefähr auf deren Alter hinzudeuten und sie nach dieser Zeitfolge zu ordnen.

Was aber die nationalen Unterschiede der Volkslieder betrifft, so haben letztere zwar sämmtlich im Großen und Ganzen einen gemeinsamen, höchst ähnlichen Zuschnitt. Tonumfang, Intervallfolge und Melodieführung, Textbehandlung und Stimmungsausdruck pflegen bei allen Volksweisen im Wesentlichen dieselben zu sein. Aber die Unterschiede im landschaftlichen Charakter der verschiedenen Länder, im Naturell der einzelnen Nationen, stärkeres oder schwächeres Gefühlsleben, Leidenschaft und Energie oder Beschaulichkeit und Apathie u. dergl. führen auch musikalisch Abweichungen von jenem konstanten Typus mit sich: Tonführung, Rhythmus, Gesammtstimmung sind z. B. im deutschen Volksliede andere als im französischen u. s. w. Diese Betrachtung ist um so anziehender, je seltner und je weniger gründlich sie bisher angestellt worden ist. Versuchen wir, zur Ausfüllung dieser Lücke in Folgendem einen kleinen Beitrag zu liefern.

Gleich von vorn herein weisen wir eine Ansicht zurück, die von dieser ganzen Betrachtung Umgang nehmen zu können glaubt, nämlich jene geringschätzige, pessimistische, als sei das Volk überhaupt zu tiefstehend, das Volksgemüth, zumal in jener frühen Zeit, zu roh gewesen, als daß es künstlerisch, und wenn auch nur in der allernaivsten Weise, habe thätig sein können. Der feinfühligen Sympathie mit der Außenwelt, der zarten Erregbarkeit, die für künstlerisches Schaffen nöthig ist, sei das gemeine Volk schlechterdings unfähig, von dieser angeblich idealen Seite des Volksnaturells herrsche unter den Gebildeten eine viel zu hohe Vorstellung. Abgesehen von allen weitern Argumenten, braucht man diese Volksverächter bloß auf das einfache Vorhandensein von Volksdichtung und Volksgesang zu verweisen, die sich unläugbar bei allen Nationen finden. Und dergleichen hat das Volk Niemand gelehrt, nicht von außen ist es ihm zugetragen, sondern lediglich aus sich selbst heraus, aus kräftigem Gefühl und Phantasie schafft es sich seine Naturkunst, nicht aus entwickeltem Bewußtsein: das Volk producirt nicht mit Absicht, nicht nach Gesetzen und Zwecken, sondern ungerufen und unvermittelt, stark und natur-

frisch strömt sein Denken und Empfinden, quillt ihm Dichtung und Gesang aus der Brust. Diese Naivetät und Einfalt ist daher auch das sicherste Kennzeichen, die beste Empfehlung der Volksproduktion: schlicht und gesund muß das sein, was das Volk hervorbringt, es muß sich so völlig absichtslos, so ursprünglich und wahr darstellen, als ob es von Natur vorhanden wäre, als ob sich's von selbst gemacht hätte.

Dennoch aber sind gewisse äußere Umstände für die Volksproduktion nicht gleichgültig; ja gerade deshalb, weil dies Schaffen dem Naturboden des Volkslebens selbst entstammt, steht es auch unter dem Einflusse natürlicher Einwirkungen; von ihrer Gunst oder Schwierigkeit hängt wesentlich das Gelingen der naiven Volkskunst ab. Auf diese dunkle Naturbasis, auf diesen ebenso unzweifelhaften als geheimnißvollen Zusammenhang zwischen der schöpferischen Naturkraft und der geistigen oder gemüthlichen Disposition der einzelnen Volksstämme wird man zugehen müssen, will man diesen Gegenstand bis auf seine letzten Gründe verfolgen. Es sind zwei Gebiete, zwei Lebenskreise, die, schon an und für sich innerlichst verwandt, hier in die geheimste Wechselwirkung zu einander treten und sich, in einem Punkte zusammen treffend, zu einer Schöpfung vermählen. Denn eine ahnungsvoll verhüllte, noch nicht zur Geistigkeit erwachte Daseinsstufe ist ebensowohl das Naturleben in der Stufenleiter der organischen Lebensgebiete, als das instinktiv bestimmte, naiv sich äußernde Volk in der Rangordnung der menschlichen Gesellschaftsschichten. Was das Volk schafft, ist weniger eine bewußte That des Geistes als ein unmittelbarer Erguß der Naturkraft, der sinnlich afficirten Gemüthserregung. Der dunkle Naturgrund und die freie Geistesthätigkeit laufen hier, sich an einander austauschend und sich gegenseitig bedingend, räthselhaft zusammen, ja die Mitwirkung des Geistes wird selbst in die dunkle Naturtiefe hinabgezogen und von deren elementarem Gewoge überfluthet. Auch was von äußeren Faktoren hier mitspricht, wie mythische Traditionen und historische Ereignisse, Nationalgefühl Bürgerstolz u. s. w., ist entweder selbst schon ein elementares Walten, oder wird nur von seiner physischen Seite als ein natürliches Wirken erfaßt und verwerthet.

Welches aber sind nun die bestimmenden Faktoren, welche zusammenkommen müssen, wo Volksgesang entstehen soll? Es sind: das Volksnaturell oder die natürliche Begabung des Volkes, die landschaftliche Natur nebst

Bodenformen und Klima, endlich das hiſtoriſche Alter der Nation, hauptſächlich die Religionsvorſtellungen ihrer Urzeit.

Die allererſte Vorausſetzung iſt die angeborne Anlage für Dichtung und Geſang, dieſe Gabe, an den Ereigniſſen der Geſammtheit oder des Privatlebens, an den Naturgeſtalten u. ſ. w. ſinnvolle Beziehungen herauszufinden und das in der Wirklichkeit zufällige und auseinanderfallende Geſchehen in ein ſprachlich geordnetes und ſchön geſtaltetes Ganzes zuſammenzudrängen, das in dieſer inſtinktiven Kunſtform ſich das Wohlgefallen der Maſſe erwirbt und ſich in dieſem Kanal lebendig und dehnbar fortpflanzt.

Sehr wahrnehmbar ſodann wirkt auf die volksthümliche Produktion die Natur, die landſchaftliche Vegetation und die innige Beziehung des Naturmenſchen zu ihr. Hier beſtehen Bezüge, ein gegenſeitiges Vertrautſein mit einander, eine draſtiſche, perſonificirende Auffaſſung von Seiten des Menſchen, worin ſich die innere Grundverwandtſchaft beider ſchlagend manifeſtirt. Die Natur iſt dem Naturmenſchen Heimath, Arbeitsſtätte, Erwerbsquelle: kein Gebiet ſteht ihm näher, keins iſt dankbarer, keins mächtiger als ſie: durch ſeine Liebe, durch ſeine Hoffnung oder Furcht iſt der Menſch mit ihr verflochten, ihr willig zugeneigt und demüthig unterthan. Daher iſt die Natur von jeher nicht bloß ein bevorzugter Stoff der Volksdichtung geweſen, die Volksdichtung beſingt nicht nur Naturobjekte: nein, das Volk legt ſeine Gefühle, ſeine Anſchauungen, ſeine Wünſche in die Blumen und Bäume und redet menſchlich mit den Thieren, mit den Elementen, wie mit ſeines Gleichen. Vornehmlich vom jedesmaligen Charakter der Landſchaft hängt die produktive Regſamkeit des betreffenden Volkes ab. Die unendliche Meeresfläche oder ein wechſelloſes Flachland bietet dem Auge keinen Reiz, dem Gemüthe keine Sammlung, keine fruchtbringende Anregung: einem Volke, wie dem der Niederlande, fehlt Volksdichtung und Volksgeſang faſt ganz. Ebenſo ſind kahle, kalkichte Gebirgshöhen ohne Laubfriſche und Waldſchatten, wie der Apennin, kein günſtiger Boden für poetiſches Schaffen. Die Landſchaft muß durch wechſelnde Erd- und Vegetationsformen das Auge erfreuen, durch die traute Umfriedigung von Thalgründen Blick und Gemüth abſchließen, ſo daß dieſe zu ſinniger Beſchaulichkeit ſich ſammeln, zu ſtarken Gefühlen aufwallen können. Die geſegneten Hügellandſchaften Frankreichs und Deutſchlands, dieſer glückliche Wechſel von feſtem Erdreich und ſtrömendem Gewäſſer, von Berg und Thal, von

Wiese und Fruchtfeld und stillen, stolzen Waldungen — dieser erfreut Auge und Sinn und zieht, zumal in der schattirenden Berührung der Jahreszeiten, auch das Gemüth in das wogende Spiel des äußeren Wechsels, in das theilnehmende Mitgefühl des Aufblühens und Hinwelkens. Die Landschaft der Heimath muß an dem empfänglichen Gemüthe ihren bildenden Einfluß ausgeübt, Auge und Sinn müssen sich an einer schönen Berg- und Waldnatur großgezogen haben; das Volk, oder doch einzelne Berufene im Volke müssen gelernt haben, sich mitempfindend in die wechselnden Erscheinungen des Himmels, in die Gestalten der Thier- und Pflanzenwelt zu versenken und sich so zu der Liebe zu erwärmen, die auch für die schaffende Phantasie überall erste Bedingung und allezeit belebender Odem ist. Unter solchen Natureindrücken ist die Anregung auf Geist und Herz, auf sinnige Reproduktion des Natur- und Menschenlebens unausbleiblich und Volksdichtung und Volksgesang entquillen mit Naturnothwendigkeit dem gelockerten Boden des Gemüthes.

Schließlich ist es von hoher Wichtigkeit, ob ein Volk, von der Urstufe der Bildung ausgehend, eine naturwüchsige, phantastisch bevölkerte Urzeit mit heidnischem Natur- und Götterkultus gehabt und diesen Schatz zu Sagen und Sängen verarbeitet hat, oder ob fremde Bezwinger es unterjocht und ihm mit der nationalen Selbständigkeit auch die Überlieferungen seines Götterglaubens, seiner Heldenthaten, seiner Wanderzüge u. s. w. in Vergessenheit gebracht haben. In diesem Falle fehlt dem Volke nicht nur der Stoff zu Volksdichtung und Volksgesang, sondern auch die Kraft, die Freudigkeit der Erfindung in Beidem. Gar selten ist der Zusammentritt aller dieser das Volkslied begünstigenden Umstände. Meistens wird nur das eine oder das andere Element wirksam gewesen sein, das eine oder das andere überwiegen; und hiernach richtet sich's, ob sich das Volkslied episch oder lyrisch, politisch und national oder individuell und schön menschlich gestaltet hat.

Man wird es ohne Weiteres zugeben, daß die außerdeutschen Kunstvölker, also Franzosen und Niederländer, Engländer und Italiener, nicht besonders günstig in dieser Beziehung gestellt gewesen sind. In England und Schottland erfreut und kräftigt zwar eine frischgrüne Natur; aber dem Volke im Ganzen mangelt von Grund aus der ästhetische Sinn, die ideale, für Kunstthätigkeit unentbehrliche Auffassung, mangelt wenigstens das sinnende, gestaltlos träumerische Gemüthsleben, an welches gerade das musikalische Schaffen anknüpft. Und wo, wie in Frankreich und Italien, die

sagenreiche Urzeit und die stetige nationale Entwickelung unter fremder Besitznahme zertreten wurde, konnte die ohnehin geringe Gemüthsbegabung sich zu künstlerischer Originalproduktion vollends nicht aufgelegt fühlen. Den Niederländern aber hat es nicht weniger als an allen künstlerischen Bedingungen gefehlt und ist daher auch der Volksgesang bei ihnen nur äußerst spärlich vertreten, der ältere, naturwüchsige und sagenhafte gar nicht. Nur für die kunstreiche Bearbeitung von Volksmelodien haben die beiden genannten Völker das Meiste gethan: die Niederländer waren unstreitig die fleißigsten und geschicktesten Kontrapunktisten, wie sie denn auch ohne Zweifel die eigentlichen Erfinder der kontrapunktischen Tonsatzkunst gewesen sind; und die Italiener waren die frühesten und eifrigsten Drucker und Herausgeber mehrstimmiger Liedersammlungen: die zahlreichen Arbeiten der Niederländer z. B. sind zuerst fast ausschließlich durch die Bemühungen der Italiener veröffentlicht und erhalten worden. Aber was diese Sammlungen enthalten, ist entschieden nicht italienisches und nur zum kleinsten Theil niederländisches Originalerzeugniß. Soweit bei der einen oder der andern dieser Nationen, Franzosen, Italienern u. s. w. wirklich originaler Volksgesang sich findet, hat derselbe, da ihre Urzeit mit den Nationalüberlieferungen verschollen war, seinen frühesten Grund und Boden erst im feudalen Mittelalter, in den grausen Unthaten seiner Helden und Könige, in der tändelnden Minne und Ehre des Ritterthums. England und Schottland besitzen nur schaurige und blutige Balladen aus jener düstern Vorzeit, Frankreich nur die verliebte, witzelnde Chanson; Italiens Volkslied aber datirt aus noch späterer Zeit, ist noch dünner gesät, noch aphoristischer, improvisationsmäßiger, als das Volkslied der Mittel- und Nordeuropäer, ja ist, genau genommen, gar kein eigentliches Volkslied.

Ganz gemangelt aber hat es allen diesen Völkern an dem religiösen Volksliede, weil es ihnen hierfür nicht nur an der ernsten Gemüthsrichtung gebrach, der die Religion wirkliche Herzenssache, ein inneres Erleben ist, sondern weil ihnen auch der Umschwung auf diesem Gebiete, der Umschwung von hierarchischer Knechtung und Bevormundung zu individueller Selbständigkeit und Glaubensfreiheit vorenthalten blieb. Für das religiöse Bedürfniß dieser Völker hat — wenigstens musikalisch — ein für alle Mal der erhabene lateinische Kirchengesang des Mittelalters gesorgt und ihnen alles weitere Selbstschaffen auf diesem Gebiete erspart. Was die genannten Völker an eigener geistlicher Poesie haben, ist selten anders, als minneglich verliebt und süßlich. Ein reformatorisches Ansin-

nen aber, jeder Gedanke einer Kirchenreinigung mußte zumal in Italien, diesem Hort und Hüter der katholischen Unfehlbarkeit, für immer fern bleiben. Hiermit war ihm aber auch der Umschwung im Geistesleben überhaupt, waren ihm die Fortschritte auf religiösem und wissenschaftlichem Gebiete versagt; der geistigen und gemüthlichen Segnungen des protestantischen Liberalismus, der freien Objektivität der Weltanschauung, der modernen Humanität und Weltbürgerlichkeit mußte es nothwendig verlustig gehen. Auch die Möglichkeit eines erneuerten, lebenskräftigen Kirchengesanges, eines religiösen Volksliedes auf der Grundlage einer geläuterten Gottesanschauung, war ihm damit abgeschnitten.

Das stärkste Kontingent zum mittelalterlichen Volksliede stellen unverkennbar Frankreich und Deutschland, wo sich die alten Singweisen theils in einstimmiger Aufzeichnung, theils in mehrstimmiger Bearbeitung, also mehr oder weniger kennbar, erhalten haben. Während jedoch von französischen Melodien, Volks- wie Kunstmelodien, Manches in die Hände des Auslandes, besonders der Niederlande übergegangen ist, haben die deutschen Originalweisen auch nur in deutschen Tonwerken Aufnahme gefunden, sind allein von deutschen Kontrapunktisten bearbeitet und von deutschen Sammlern herausgegeben worden. Frankreich besitzt von mehrstimmigen Gesangwerken weit weniger, als Deutschland, und ist daher vermuthlich auch der Volksliedervorrath dort nicht so reichhaltig gewesen, als hier, wo die Menge sehr umfassender Liedbearbeitungen auf einen nicht minder großen Reichthum an Originalmelodien schließen läßt. Dies erfreuliche Gleichgewicht von freier Originalschöpfung und gelehrter Bearbeitung halten in der That nur die Deutschen inne. Was die zahlreichen und umfänglichen Sammelwerke eines Öglin, Ott, Finck, Schöffer, Forster, Le Maistre, Scandellus u. A. (zwischen 1500 und 1600) an Melodien bieten, ist mit Ausnahme weniger französischer, altbelgischer, italienischer und selbst polnischer Nationalweisen einzig und allein deutsche Erfindung, deutsches Volkslied. Und dasselbe dürfte auch von den Melodien der französischen Sammlungen gelten, die gleichfalls nur nationales Eigenthum sind. In Frankreich und Deutschland hat also, wie man sieht, das Volkslied in der unvergleichlich üppigsten Blüthe gestanden und bestätigt sich somit die oben ausgesprochene Vermuthung, daß der Volksgesang überall theils aus dem glücklich organisirten Naturell der Völker, unterstützt zugleich durch günstige Staatsverhältnisse, ganz besonders aber aus dem landschaftlichen Charakter der Heimath resultirt. Wie

Franzoſen und Deutſche die den Bodenverhältniſſen nach günſtig ſituirteſten Völker waren, ſo ſind ſie auch die Erfinder und Bahnbrecher aller bedeutſamen Kulturelemente geworden und daher ſchon im Mittelalter die fruchtbarſten Erfinder auch in der volksthümlichen Poeſie und Muſik geweſen.

So recht eigentlich und vollſtändig aber erblüht das Volkslied, das religiöſe wie das weltliche, erſt unter dem deutſchen Volke, weil ſich auf dies Volk allein die ſegnenden Elemente in ſeltener Vereinigung herabgelaſſen haben. Obenan Tiefe der Anſchauung und Wärme der Empfindung, die bei dieſem Volke von jeher im Vordergrunde ſeiner Thätigkeit, auch ſeiner künſtleriſchen, geſtanden haben und ſelbſt für ſeine politiſchen und praktiſchen Mängel haben eintreten müſſen. Aus ſeiner alten Götter- und Heldenwelt erwächſt dieſem Volke eine reiche Sagen- und Sangesdichtung; ſeine Berührung mit fremden Völkern und Kulturformen hat ſeine Nationaldichtung eher bereichert als vernichtet; ſeine ſtillen Thalgründe und grünen Waldeswipfel haben ſeinen Naturdichtern manch ſinniges Lied zugeflüſtert und nirgends in der Welt hat die Liebe, dieſe Apotheoſe aller Gefühle, eine innigere Sprache gefunden, als in den Akkorden der deutſchen Lyrik; das eigentliche, rein lyriſche Lied iſt ein Prärogativ des deutſchen Volkes. Im Liede hat dies Volk ſeine beſte Kraft erſchöpft, in dies ſein tiefſtes Innere ergoſſen und ſelbſt diejenigen Intereſſen hineingearbeitet, deren ſelbſtändige Entfaltung ihm anderweitig verſagt war: ſeine politiſchen Klagen, ſeine kriegeriſchen Aufwallungen, ſeinen ſatyriſchen Spott und Humor. Auch das religiöſe Lied iſt allein unter dieſem Volke zu einer ſelbſtändigen Pflanzung erwachſen, weil ſich das reinigende Wetter der Kirchenläuterung allein über ihm entlud, über ihm den Himmel wieder offen und hell, Bruſt und Blick der Menſchen wieder fröhlich und warm machte. Und dieſe Thatſache wiederum weiſt auf den tiefern Grund zurück, daß es die weltgeſchichtliche Miſſion des deutſchen Volkes war, der hauptſächlichſte Träger des Chriſtenthums und der auf dem Chriſtenthum beruhenden Kultur zu werden. Aufgabe dieſes Volkes wurde es, das Chriſtenthum ſeinem unendlichen Gehalte nach zu erfaſſen und dieſen, in geiſtiger wie in ſittlicher Beziehung, innerlich zu verarbeiten, während die Romanen daſſelbe Chriſtenthum gleichſam nur am Rande ſtreiften, indem ſie es zum ceremoniöſen, pädagogiſchen Kirchenthum veräußerlichten, das den Menſchen nicht innerlich in Mitleidenſchaft verſetzt. Auf dieſer ſpekulativen und ethiſchen Begabung beruht es, daß die Germanen von jeher ein Gefühl von der Verflachung des Chriſtenthums bei den Romanen ge-

habt haben und das gemißbrauchte schließlich in der Reformation zu seiner Reinheit wiederherstellten. Auf dieser geistigen und gemüthlichen Begabung ist es begründet, daß die Germanen von jeher neben dem weltlichen Volksliede zugleich einen religiösen Volksgesang besaßen, der den Romanen gleichfalls fehlte, und daß dies religiöse Volkslied durch den Umschwung des kirchlichen Bewußtseins in der Reformation sich zu einer Kraft und Innigkeit zusammenfaßte, die es, musikalisch, zu einer besondern Gattung des Volksgesanges, ja sogar zum alleinigen Gemeindegesange der protestantischen Kirche gemacht haben. Der evangelische Choral ist wesentlich eine Schöpfung des deutschen Geistes, des deutschen Volksgemüthes, der treueste Wiederklang seiner kirchlichen Wiedergeburt.

Ein gemeinschaftliches Vorrecht des mittelalterlichen Volksgesanges aber bei allen Nationen, ein Vorrecht, das ihm, als der eignen Schöpfung des Volkes, als dem Anwalt der heiligsten Volksinteressen allerdings zukommt, ist sein treues Festhalten an den Vulgärsprachen, die Ausübung des Gesanges in der einem jeden Volke geläufigen Landessprache; und hieran hielt der Volksgesang selbst da fest, wo er in den gottesdienstlichen Gebrauch überging, wie dies mit vielen religiösen Volksliedern der Fall gewesen ist. Mit solchen füllte z. B. das Volk in der Kirche die Pausen zwischen den Abschnitten der Liturgie oder die Lücken in den dramatischen Aufführungen aus Jesu Leben, mit denen es dem heiligen Gegenstande eine Deutung nach *seiner* Weise geben, sich von dem erhabenen Inhalt eine lebendigere Anschauung verschaffen wollte, als das bloße Bibelwort sie ihm gab. All dieser fromme Volksgesang und selbst die kleinsten Bruchstücke desselben wurden, wie gesagt, vom deutschen Volke deutsch, in Frankreich französisch u. s. w. gesungen.

Dichterisch und musikalisch betrachtet, ist das Volkslied des Mittelalters wesentlich formlos, der Versbau vielfach unmetrisch, die Melodik, auch abgesehen von den alten Kirchentonarten, unmelodisch und unrhythmisch. Italiens Volksgesang kommt hierbei nicht in Betracht, weil ein solcher so gut wie nicht vorhanden war. Seine noch am Meisten liedmäßig klingenden Weisen sind Kunstmelodien und deshalb von Formmängeln meist frei; sie mußten für das fehlende Volkslied eintreten und mögen wirklich auch, soweit sie volksthümlich einfach und ansprechend waren, einige Verbreitung im Volke gefunden haben. In Frankreich übernimmt die Stelle des Volksliedes die chanson, die jedoch schon von Anfang an, seitdem sie mehrstimmig bearbeitet wurde, so glatt und

rhythmiſch richtig, von Haus aus ſo fertig und abgeſchloſſen war, daß ſie eine Entwickelung nicht durchlaufen hat, wenigſtens iſt ein Fortſchritt in der Melodiebildung nicht ſichtbar: ſchon früh begegnet man gelungenen Weiſen und ſchlechte kommen ſpäter noch ſo gut vor, wie zu Anfang. Dürftiger noch ſteht es mit dem Volksgeſange in den Niederlanden, wo die poeſiearme Landſchaft und die behäbige Schwerfälligkeit der Bevölkerung einen ſelbſtändigen Volksgeſang verhinderte und dafür die rhythmiſch prägnanten, charakteriſtiſchen Chanſonweiſen Frankreichs empfahl. Unerſchöpflich reich dagegen und in dem Fluſſe einer ſtetigen Beſſerung begriffen, ſtellt ſich das deutſche Volkslied dar. Embryoniſch formlos mit kirchlich ſchleppenden Weiſen beginnend, läutert es ſich immer wohlthuender zu rhythmiſcher Symmetrie und melodiſchem Ausdruck, aus deſſen Kantilenen ſtellenweiſe ſchon in früher Zeit die tiefe Innigkeit des deutſchen Gemüthes, die unverhohlene Herzensſprache der Freude wie der Klage herausklingt — ein völlig eigenartiges, urſprüngliches Gewächs, das bei ſeinem quantitativen Reichthum und ſeinem Empfindungsgehalt die gelehrten Kontrapunktiſten vornehmlich angezogen hat und auch das Intereſſe der hiſtoriſchen Betrachtung allein zu feſſeln und zu lohnen im Stande iſt.

1. Der Volksgeſang in Italien.

Die Italiener des Mittelalters, zerbröckelnde Überreſte des untergegangenen Römerreichs, hatten keine Urzeit heidniſchen Natur- und Götterdienſtes hinter ſich, wie die Germanen, ruheten mit ihrem Volksthum nicht auf ehrwürdigen Sagen, beſaßen keine geſchichtliche Überlieferungen und Vermächtniſſe. Außerdem fehlte es den Italienern, und zwar ſchon ſeit der Römerzeit, an der Einheit des Nationalbewußtſeins. Die Nachwirkungen des ganz anders gearteten Alterthums, die zerſetzenden Einflüſſe der ununterbrochenen Fremdenzüge in der Völkerwanderung und die wechſelnden Fremdherrſchaften der ſpätern Zeit ließen im italieniſchen Volke das Gefühl der Geſchloſſenheit, den Genuß am ruhigen Beſitz nicht aufkommen und hemmten ſo das Aufblühen von Volksdichtung und Volksgeſang. Daher kann denn auch, was ſich trotzdem von wirklich originaler und nationaler Volksdichtung in Italien findet, ſelbſtverſtändlich nicht auf das Alterthum zurückgehen, es kann keine Urpoeſie mit mythologiſchem oder geſchichtlichem Anklang ſein, ſondern knüpft meiſt an eine ſehr junge Vergangenheit oder noch lieber an unmittelbare Vorfälle des

gewöhnlichen Lebens an. Auch ist die Poesie Italiens — Dank dem schon früh entwickelten toskanischen Dialekte — immer nur als Poesie vorhanden, dem Volke nur dichterisch, nur sprachlich, als Recitation von Werth gewesen und die Form begünstigte allezeit diesen ausschließlich sprachlichen Reiz. Denn die Gedichte bestehen, wie noch die heutigen Volkslieder Italiens, gewöhnlich nur aus einer oder wenigen Strophen, die einen erotischen Gedanken, am Liebsten im Versteck eines Wortspiels, aussprechen und die Empfindung am Schluß in eine zarte Sentenz zuspitzen. Während das deutsche Volkslied immer nur gesungen sein will und das deutsche Volk sein Lied allein in dieser Gestalt kennt, es nur dann schätzt, wenn es dasselbe singt, ist dem italienischen Volksliede der Gesang unwesentlich und wird die Singweise entweder irgend einer beliebten Kunstmelodie entlehnt, auf die man den Text sorglos hinträllert, oder der formlosen Erfindung des Augenblicks, willkührlicher Improvisation überlassen.

Musikalisch giebt es daher in Italien schon während des Mittelalters keinen Volksgesang, keine eigentlichen Volkslieder, am Wenigsten von der Innigkeit der Empfindung, von der allgemeinen Verbreitung, wie in Deutschland. Was demnach die italienischen Liedersammlungen von Petrucci, nämlich die „Canti cento cinquanta“ (1503), die 9 Bücher 4stimmiger „Frottole“ (1504—1508) u. a. von Volksliedern enthalten, sind nachweislich französische Chansonmelodien; und fände sich wirklich dazwischen hier und da eine italienische Originalweise, so könnte es nur eine volksliedähnliche, volksthümliche sein, wie sie in dem melodiösen Italien auch wohl von gelehrten Musikern erfunden werden mochten: also Melodien von künstlicher Erfindung zwar, aber doch so einschmeichelnd und verständlich, daß sie leicht volksbeliebt werden konnten und öfter auch geworden sein mögen. Als solch ein Mittelding zwischen Volks- und Kunstgesang haben wir uns den lyrischen Gesang der damaligen „cantori a liuto“ (Sänger zur Laute) zu denken, von denen die mittelalterliche Musikgeschichte Italiens zwischen 1300 und 1400 erzählt, ohne daß jedoch von ihren Leistungen etwas erhalten wäre. Das müssen einstimmige, liedähnliche Weisen, leicht fließende, leicht faßliche Melodien gewesen sein, Melodien, die möglichenfalls hie und da dem Volksmunde selbst abgelauscht sein mochten, in der Hauptsache aber das Werk jener Naturalisten und Dilettanten waren: denn es wird uns gesagt, daß diese mit solch ansprechenden Weisen die gesellige Freude ihrer Zusammenkünfte erhöht und bei Vornehmen wie bei'm Volke weit mehr Glück gemacht ha-

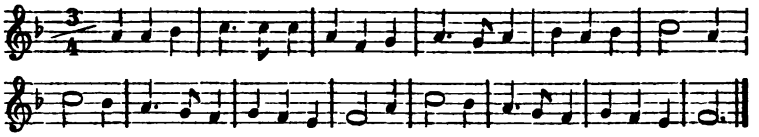
ben, als die ſogenannten „cantori a libro“ (die Sänger nach dem Buche), unter denen man ſich die gelehrten Kunſtſänger und kontrapunktiſchen Tonſetzer zu denken hat, welche der einfachen Melodie jener noch mehre Stimmen hinzufügten; auch ſoll es von jenen friſchen Naturſängern weit mehr gegeben haben, als von dieſen gelehrten Theoretikern, was gleichfalls dafür ſpricht, daß ihr Geſang einen volksthümlichen Grundzug gehabt haben muß und deshalb wohl geeignet war, den fehlenden Volksgeſang zu erſetzen. Auch die übrigen liedähnlichen Gattungen des italieniſchen Geſanges, deren Weiſen ſich in unzähligen Sammelwerken vertreten finden, wie die Villoten oder Canzoni alla Napolitana, die Villanellen, die Madrigali u. a., können nach dem Obigen keine Volkslieder im ſtrengen Sinne des Wortes geweſen ſein, ſondern ſind immer nur volksthümliche, von geſchickten Komponiſten erfundene Weiſen. Ebenſo möchte ich auch Dasjenige, was etwa ausländiſche Meiſter in einzelnen Tonſtücken von angeblich italieniſchen Nationalweiſen hören laſſen, z. B. le Maiſtre in der „Battaglia Taliana“ (ſiehe unten), nicht für italieniſchen Volksgeſang im wirklichen Sinne halten. Damit ſtimmt denn auch, daß an dieſen Melodien eine eigentliche Entwickelung nicht wahrzunehmen iſt, inſofern ſie nirgends, wie die früheſten franzöſiſchen und deutſchen Volkslieder, die Elementarſtufe der Melodiebildung aus mehren kurzen Sätzchen zeigen, ſondern gleich von vorn herein und in der erſten Anlage inſtinktiv richtige, fertige Melodien von natürlichem Fluß und Wohllaut ſind. Am Meiſten volksliedmäßig klingen die Melodien in der Gattung der Balletti und der Canoni (unſerer Kanons); und wenn irgend etwas die Vermuthung nahe legen könnte, Italien habe doch vielleicht Volksgeſang im wahren Sinne gehabt und ſeine mehrſtimmigen Tonſtücke über wirkliche Volkslieder gebaut — dieſe reizenden kleinen Melodien in den Balletti u. ſ. w. würden am Beredteſten dafür zeugen. Dennoch ſind auch ſie nur Kunſtprodukte, aber Produkte der geſundeſten, lieblichſten Art, um die man jeden Volksgeſang aufrichtig beneiden könnte. Was daher während des Mittelalters in Italien an wirklichen Volksliedern zerſtreut auftaucht, iſt jedenfalls nur durch fremdländiſchen Einfluß hereingetragen und entweder ein Erbe der benachbarten, ſtammverwandten Provence oder noch häufiger ein Geſchenk der ſpäter berufenen und eingewanderten Niederländer, welche die erwähnten Chanſonmelodien mitbrachten.

Und gerade dieſe Melodien können für die Muſikgeſchichte Italiens

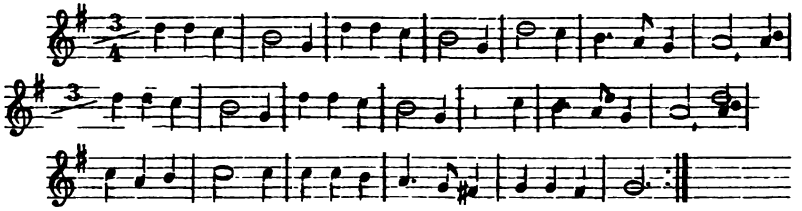
während unserer Periode nicht hoch genug angeschlagen werden: denn sie sind für den italienischen Kunstgesang dasselbe geworden, was die Chanson für den französischen und das eigentliche Volkslied für den deutschen: nämlich die melodische Grundlage, wenn man will der cantus firmus, über welchen die gelehrten Kontrapunktisten ihre mehrstimmigen Tonsätze bauten. Jedes einzelne Tonstück enthält wenigstens eine solche Melodie, mitunter auch mehre von gleichem melodischen Reize. In den Frottole, in den Villoten und Villanellen, in den Balletten, in den Madrigalen — überall klingen uns diese halb volksmäßigen, halb künstlichen Singweisen entgegen. Im mehrstimmigen Liede der Deutschen ist der Bearbeiter der Volksliedweise, der sogen. „Setzer", meist ein Anderer, als der Erfinder, der ja hier fast immer ein unbekannter Natursänger aus dem Volke war. Im mehrstimmigen Liede Italiens dagegen schafft sich regelmäßig der Tonsetzer selbst die Melodie, über welche er ein Tonstück bauen will, ist also „Sänger" und „Setzer" in einer Person, ist der wirkliche Komponist des Tonstücks. Dies Verhältniß, welches in Deutschland Anfangs zu den Ausnahmen gehörte, ist hier im italienischen Liede das stehende. Nur die älteste Gattung des italienischen Kunstliedes, die erwähnten „Frottole" oder Straßenlieder, machen gleichfalls eine Ausnahme: denn deren Verfertiger, d. h. diejenigen, welche zu einer beliebten Melodie noch mehre Begleitungsstimmen hinzufügten, sind gelehrte Musiker der Niederlande und Frankreichs gewesen. Die Grundmelodien aber in den übrigen mehrstimmigen Liedgattungen, den Villanellen u. s. w., haben sich die Kontrapunktisten durchaus selbst erfunden. Aus der kleinen Anzahl solch volksthümlicher Liedmelodien, welche ich hier aus verschiedenen Sammlungen mittheile, wird man sich überzeugen, daß sie im Bau dem wirklichen Liede entsprechen, wenigstens sich ihm nähern. Daneben aber klingt noch ein Etwas an, das eben den nicht volksmäßigen, den gelehrten Ursprung verräth: nämlich eine gewisse Bildung, eine gewisse Vornehmheit; eine Art Aroma duftet, so zu sagen, aus diesen Weisen, das dem naiven oder derben Volksgeiste nicht entstiegen sein kann; sie müßten gröber, direkter, gewissermaßen bizarrer sein, wenn es Volksmelodien sein sollten. Aber alle die melodischen Eigenthümlichkeiten, an denen man z. B. ein deutsches Volkslied sofort erkennt, fehlen ihnen und drücken ihnen das Muttermal der Kunsterfindung auf. Mitunter ist solch ein melodiöser Tongang nur ein kurzes Bruchstück, das schon nach wenigen Takten scharf und zu unserm Bedauern abbricht; gleich die nächsten Takte

verfallen wieder in die Unnatur der Stimmenführung, die mit der gelehrten Tonſatzkunſt immer und überall auch über die glücklichſte Melodie hereinbricht; hiervon macht ſelbſt der Kunſtgeſang der ſonſt ſo melodiöſen Italiener keine Ausnahme. Ich beſchränke die Auswahl volksthümlicher Melodien und melodiſcher Bruchſtücke auf folgende wenige Proben.

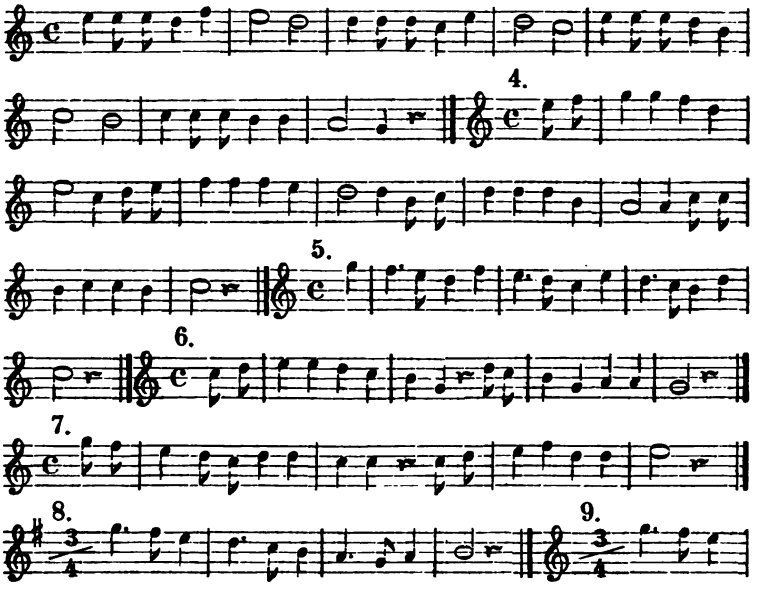
1. Aus einer „Villanella alla Napolitana“ von Donato. (Venedig, 1555.)

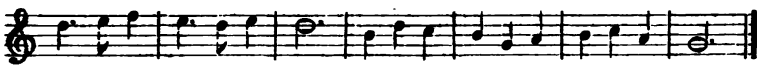


2. Aus den „Balletti a cinque voci“ von Gastoldi. (Venedig, 1591.)

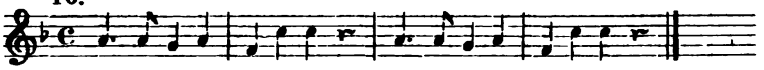


3. (Die Melodien 3 — 10 ſind aus den „Balletti a cinque voci“ von Gastoldi. Venedig, 1597.)

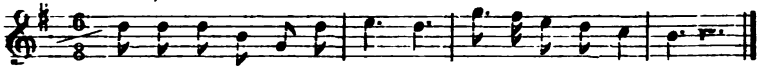




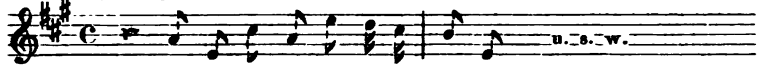
10.



11. Aus den „Duetti, Terzetti e Madrigali“ von Lotti. (Venedig, 1705.)



12. Aus den „Canzoni Madrigalesche et Arie“ von Marcello. (Bologna, 1717.)



2. Der Volksgesang in Frankreich.

Auch die Poesie Frankreichs ruht, wie die Italiens, nicht auf altheidnischem Volksthum, nicht auf einer Götterwelt und wunderbaren Heldensagen — dieser nationale Urschatz scheint mit der römischen Invasion und mit der wechselnden Okkupation in der Völkerwanderung gründlich ausgerottet worden zu sein — sondern datirt erst aus den Zeiten des sich begründenden Ritterthums, der tändelnden Frauenliebe und Ritterehre. Die kühle, bloß affektirte Empfindung, die zierliche, elegante Diktion, der nur äußerlich bestechende Wohlklang des Versbau's ist ihr von dorther durch alle Zeiten eigen geblieben. Und dieser historisch nachweisbaren Äußerlichkeit der Dichtung gesellt sich wahlverwandt auch der Volksgeist. Noch heutigen Tages fehlt es diesem Volke an Gemüthstiefe, an schonendem Zartgefühl, an zweckfreier Lauterkeit der Gesinnung; sympathetische Betrachtung der Natur, selig vergessende Hingabe an den Andern ist dem Franzosen im Ganzen fremd. Daher zur eigentlichen Lyrik verdorben, bringt es die französische Dichtung, die Kunstdichtung wie die volksthümliche, nur zu den äußern Attributen, zur metrischen Form und Sprache der Lyrik, der Puls der Empfindung aber wird nicht gefühlt: statt der Akkorde inniger, wahrhafter Liebe hört man nur oberflächliche Liebelei, geschraubtes Pathos, leere Betheuerungsformeln der Liebe und Treue.

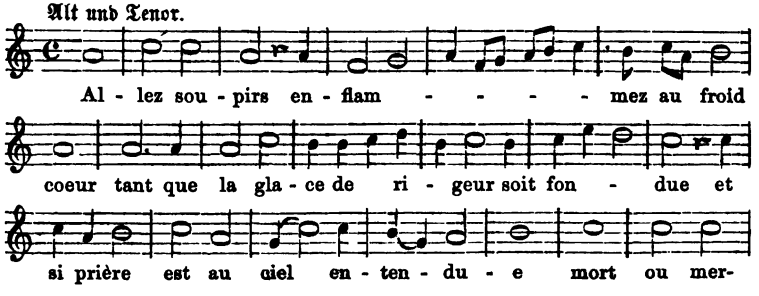
Die nationale Verkörperung dieser heuchlerischen Lyrik ist schon seit Alters die „Chanson“, jene Gattung zierlicher, munterer, witziger Lieder, die, im Augenblick leicht entstanden, nach einer leichten, gefälligen

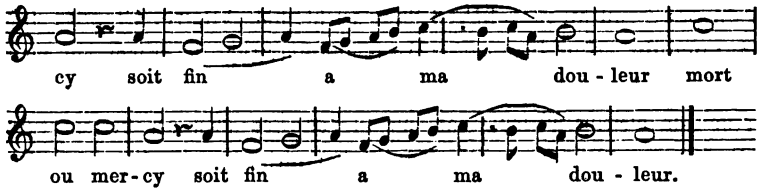
Melodie geſungen wurden. Ein eigentliches Lied aber im ſtreng lyriſchen Sinne des Innigen, ein eigentliches Volkslied, woran das Gemüthsleben des deutſchen Volkes und demzufolge die Literatur des deutſchen Geſanges ſo überreich iſt, hat Frankreich nie gehabt. Die Chanſon iſt Kunſtdichtung und repräſentirt auf's Getreueſte die nationalen Intereſſen, die ſociale Entwickelung der Nation. Patriotiſch und kriegeriſch, erotiſch und ſatyriſch, hat ſie ſich allem Wechſel des Zeitgeiſtes, allen Schwankungen der öffentlichen Leidenſchaften dehnbar angeſchmiegt; aber für die Volksbildung iſt ſie zu gebildet, um eigentliches Volkslied zu ſein, zu zierlich, zu kokett oder tendenziös. Nur Einzelnes davon dringt aus den oberen Schichten in die Maſſe, bleibt aber auch im Volksmunde kühl und glatt, während das Volkslied ſchlicht und warm aus dem Herzen des Volkes quillen müßte.

Dennoch laſſen ſich unter den Liedtexten der franzöſiſchen Chanſonliteratur eine Anzahl namhaft machen, die unmöglich anderswo, als im Volke entſtanden ſein können, ſo idylliſch, ſo naturfriſch klingen ſie, z. B.: Je ne serai jamais bergère. Jouer irons sur la verdure. Heureux travail. Voici le mai. La rosée du mois de mai. Il est jour, dit l'alouette. Le content est riche. Une pastourelle. Une bergerette u. ſ. w. Andere Liedanfänge dagegen klingen zwar volksthümlich, gehören aber doch, vermöge ihrer unverkennbaren Vornehmheit, der Kunſtlyrik an, z. B.: La plus belle de la ville. Jettes (jettez) moi sur l'herbe. Trois filletes étaient. Dieu vous garde ma belle. Le doux baiser. Mon confesseur m'a dit. Et quand je suis couché. Vueillez ou non? Le jaune et bleu. Quand j'ai bu du vin. Je me vois au vert bois. Si mon ami venoit und viele andere. Geziert im Munde des Volkes oder gar zu ernſt für den Volkston ſind Texte wie folgende: Fleur de beauté. Les medisans. Alleluja me faut chanter. Vrai Dieu d'amours. Au fond d'enfer. Dueil double dueil. Le corps s'en va et le coeur vous demeure. Grace et vertu u. a.

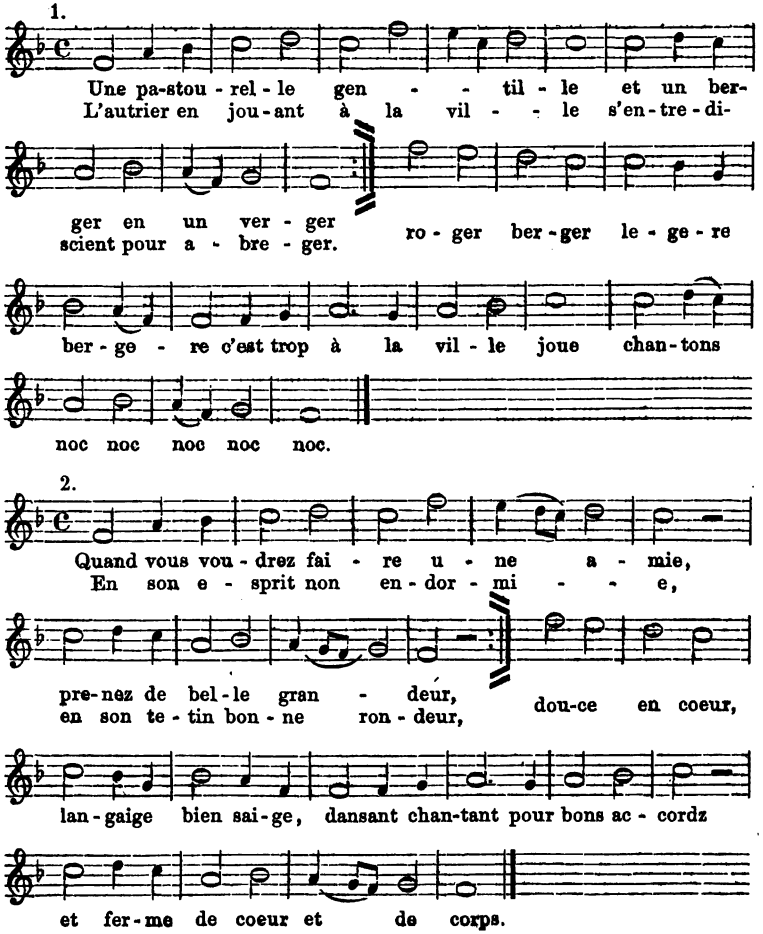
Prüft man nun die Melodien zu dieſen Texten, ſo findet man, daß manches Gedicht öfter komponirt worden iſt und könnte aus dieſem Grunde auf die Vermuthung fallen, das Gedicht müſſe volksthümlich geweſen ſein. Dies iſt z. B. der Fall bei folgenden Liedern: Gentil marechal. Allez soupirs. De tant aimer. De trop aimer. J'ai trop aimé. Longs tems y a. Si vous voulez. Martin menoit

son pourceau au marché, 3 Mal gesetzt, von Allaire, Claudin und Jannequin. Die eingehendere Forschung überzeugt sich jedoch, daß diese Lieder meist nicht Volkslieder gewesen sind, weil kein einziges darunter eine und dieselbe Melodie hat, die in den Tonsätzen der verschiedenen Bearbeiter wiederkehrte; jeder Tonsatz hat vielmehr seine besondere Melodie, die also entschieden die Erfindung des jedesmaligen Komponisten ist. Solche unter einander abweichende Melodien habe ich (in dem Attaingnant'schen Sammelwerke) bei folgenden Liedern angetroffen: De trop aimer. Dueil double dueil. Gris et tenne (tanne). Me faut porter. Je n'ose être content. Las que crains tu, ami? Longs temps y a, que je vis en espoir. My lavrez vous toujours languir. Par fin depit. Plus ne me faut être amoureux. Eine stehende, den verschiedenen Tonsätzen zu Grunde liegende Singweise kommt, wie gesagt, bei keinem einzigen Liede vor. Dieser Umstand aber, daß keine unter den unzähligen Chansonmelodien mehre Male von den verschiedenen Tonsetzern bearbeitet worden ist — was mit beliebten Volksliedweisen ohne Zweifel geschehen sein würde und im deutschen Tonsatze sehr häufig geschehen ist — spricht entschieden gegen ihre Herkunft aus dem Volke. In dem ganzen umfangreichen Sammelwerke von Attaingnant habe ich nur 2 Melodien 2 Mal angetroffen. Bei der erstern ist jedoch das zweimalige Vorkommen bloß scheinbar, da bei näherer Ansicht der eine Tonsatz über die Melodie nur die Transposition des andern ist, der eine im Alt-, der andere im Tenorschlüssel, beide also von einem und demselben Tonsetzer, Claudin, herrühren und die zweimalige Aufnahme des Tonstücks in das Werk ohne Zweifel auf einem Versehen des Herausgebers beruht. Die Melodie selbst — die ich des bequemern Vergleichs halber auf die gleiche Vorzeichnung gebracht habe — ist folgende („Vingt et neuf chansons" .... 1530. Nr. 144; und „Vingt et sept chansons" 1533. Nr. 90.):





Geringern Anfechtungen ſcheint die zweite Melodie zu unterliegen, da ſie ſich 2 Mal in vollkommen gleicher Weiſe, aber mit ganz verſchiedenem Text findet — eben das, was ja nöthig ſein würde, um ſie zur Volksmelodie zu ſtempeln. Es iſt folgende Melodie, deren beide Redaktionen ich anführe.



Jedoch auch bei ihr erregt es Bedenken, daß sich beide Redaktionen nicht bloß in einer und derselben Sammlung, sondern unmittelbar hinter einander finden; es scheint, als ob ein und derselbe Tonsetzer, aus Wohlgefallen an der Singweise, sie nur habe auszeichnen wollen, indem er ihr zwei verschiedene, nur metrisch übereinstimmende Texte unterlegte. Keinenfalls aber beweist eine einzige solche Melodie, selbst wenn es besser um sie stände, etwas für volksthümliche Entstehung, wenn die meisten übrigen für das Gegentheil zeugen.

Aber auch im Großen und Ganzen betrachtet, hört man den Singweisen der Chansons die künstliche Entstehung deutlich genug an. Nur im Gesammtzuschnitt, im Rhythmus halten sie die alte Liedstrophe fest, die sich, kürzer oder länger, in mehre melodische Perioden von 4, 8, 12 Takten u. s. w. gliedert. Aber Melodieführung und Stimmung des Gesanges verrathen eine Bildung, einen Parfüm, so zu sagen, der dem Volke nicht eigen sein kann; die Singweisen sind zu künstlich, zu glatt, als daß sie Volkslieder sein könnten. Die sprechenden Kennzeichen der Volksmelodie: der enge Tonumfang in wenigen nahen Intervallen, das bequeme Festhalten und Wiederholen eines und desselben Tones, das Vorherrschen der Dreiklangsintervalle in den Tonschritten, die Vorliebe für Tongänge aus der Skala, besonders die Ähnlichkeit der Schlußkadenzen — sie alle vermißt man in den Chansonmelodien. Dafür greift der Aufschwung des gebildeten Gefühls, der tendenziösen Leidenschaft zu entfernteren Intervallen, zu einem weitern Tonumfange aus, die Gewandtheit im Ausdruck wechselt fortwährend mit den Tönen; Tonmalerei von Naturlauten, von kriegerischen Signalen u. s. w. liegt gleichfalls außerhalb der volksthümlichen Erfindung.

Dessen ungeachtet aber ist der melodische Zuschnitt mancher Singweisen, trotz aller sonstigen Bedenken, doch so volksmäßig, daß man sich schwer überreden kann, Kunsterfindung dahinter zu vermuthen; ja manche dieser Singweisen sind sogar durch ausdrückliche Zeugnisse als Volkslieder verbürgt. Dahin wollen wir noch nicht einmal das mehrmalige Vorkommen eines und desselben Liedes in den Sammlungen zählen, weil die Wiederholung sich immer nur auf die Texte erstreckt und aus deren öfterer Benutzung durchaus noch nicht folgt, daß auch ihre Singweise eine und dieselbe gewesen sein müsse. Denn wäre Letzteres der Fall, so könnte diese Singweise allerdings keine andere sein, als eine allbekannte Volksmelodie, die sich auch den Musikgelehrten zur Bearbeitung empfohlen

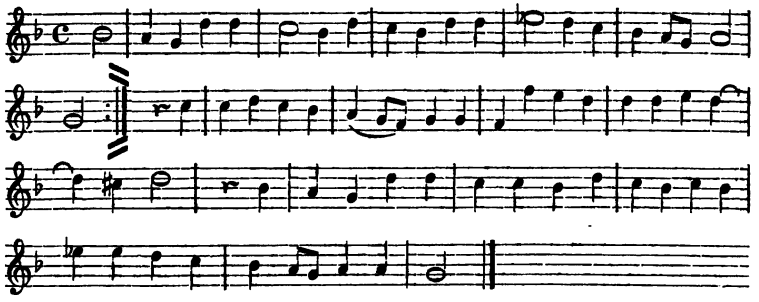
haben würde. Um ſo ſchwerer aber fällt es in's Gewicht, daß manche Lieder der Chanſonſammlungen in der Überſchrift den Zuſatz haben: „avec la Musique de leur chant commun", womit unmöglich etwas Anderes gemeint ſein kann, als die gewöhnliche, unter gewöhnlichen Leuten übliche Singweiſe der betreffenden Lieder, d. h. ihre Volksmelodie. Und damit ſtimmt denn auch vollkommen, als weiteres Zeugniß der Ächtheit, der volksthümlich melodiſche Zuſchnitt mancher dieſer Liedweiſen: alſo der enge Tonumfang, das Feſtkleben auf einem und demſelben Tone, die Anlehnung der Melodie an die Intervalle des Dreiklangs, der kurze, leicht faßliche Rhythmus u. ſ. w., wie dieſe Kennzeichen ſämmtlich beſonders an den unter Nr. 4 und Nr. 16 mitgetheilten Melodien (ſiehe unten S. 102 u. 104) zu Tage treten. Ja ob nicht ſogar noch weit mehr Melodien in den Chanſonſammlungen volksthümliche Entſtehung gehabt haben, die nur der ausländiſche, und am Meiſten der deutſche Hiſtoriker nicht die Unbefangenheit, die ſelbſtvergeſſende Objektivität hat, als ſolche zu erkennen? Gerade er bringt von ſeinem heimiſchen Volksliede einen ganz beſtimmten Typus als Maßſtab der Beurtheilung mit, fordert unbewußt auch von den Nationalmelodien des Auslandes dieſelbe Friſche, denſelben Grundton des Innigen oder Klagenden, daß er darüber die Fähigkeit verliert, in dem Volksgeſange einer außerdeutſchen Nation die Möglichkeit eines andern Grundcharakters zu erkennen, als der ſeines heimathlichen Volksliedes iſt. Und doch hat jede Nation nicht bloß ihren eigenen Nationalgeiſt und Volkscharakter, ſondern dieſer giebt nothwendig auch den Erzeugniſſen des jedesmaligen Volkes ein ebenſo eigenthümliches Gepräge, ſeinem Volksgeſange einen aparten Grundklang. Ja der Volksgeſang unterliegt, weil er mehr unmittelbaren Naturton hat, als die übrigen Äußerungen des Volksgeiſtes, auch mehr den ethiſchen Naturbedingungen des Volkes, ſeinem Temperament, ſeiner Erregbarkeit für Freude, Leidenſchaft, Aktivität u. ſ. w. und ſpricht daher dieſe Naturſeite des Volkes treuer aus, als z. B. die ſchon geiſtigere Volksdichtung und der wortloſe Tanz. Daß ſpeciell der franzöſiſche Volksgeiſt bei ſeiner Energie und Leidenſchaftlichkeit (im guten Sinne) ſich muſikaliſch vornehmlich in einem ſcharfen, ſchlagenden Rhythmus äußert, iſt bekannt und werden wir uns ſelbſt davon bei Gelegenheit des Kunſtgeſanges überzeugen. Derſelbe rhythmiſch ſcharfe Typus und die daraus folgende ſprechendere Melodik aber muß nothwendig auch den ſchlichten Volksgeſang durch-

drungen und dessen Melodien ein Gepräge aufgedrückt haben, hinter welchem der deutsche Forscher die Volksmelodie schwerlich vermuthet.

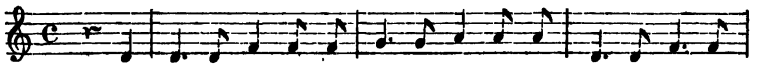
So enthält also der französische Tonsatz, neben unzweifelhaften Kunstmelodien, ohne Frage nicht bloß wirkliche Volksweisen, sondern es enthält deren höchst wahrscheinlich mehr, als es uns nach landläufiger Auffassung scheinen will. Als solche unverkennbare Volksweisen führe ich folgende Lieder, Liedanfänge und Bruchstücke aus Liedern an, die ich bemüht gewesen bin, aus den Sammelwerken zusammenzustellen. Diejenigen Melodien, bei denen der französische Text fehlt, habe ich, in Ermangelung der Originale, der Commer'schen Sammlung: „Collectio opp. Mus. Batav. saec. XVI", Tom. XI. und XII. entlehnt, in welcher u. A. auch die niederländischen „Souter Liedekens" stehen, deren Tonsätze zum Theil über französische Volkslieder gefertigt sind, deren fromme niederländische Texte aber, wenn ich diese hätte aufnehmen wollen, unfehlbar ein schiefes Bild von den französischen Originalmelodien gegeben haben würden. Die übrigen Melodien habe ich dem Attaingnant'schen Originalwerke selbst entlehnt.

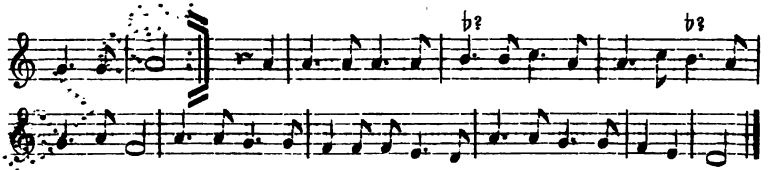
Französische Volksmelodien.

1. Il me souffit de tous mes maux. (Attaingnant: „Trente et quatre chansons musicales, à quatre parties", Paris, 1528. — Commer: „Collectio" u. s. w. Tom. XI. Souter Liedekens. Antwerpen, 1540. Psalm 128.)

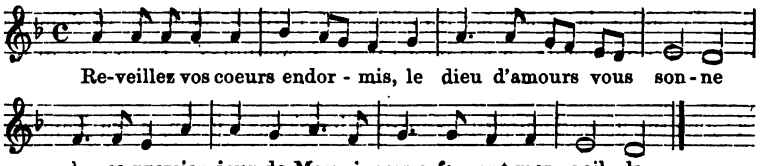


2. Le bergier et la bergière sont à l'ombre d'un boisson. (Attaingnant: „Trente et quatre chansons" u. s. w. Paris, 1528. — Commer, a. a. O. Psalm 135.)

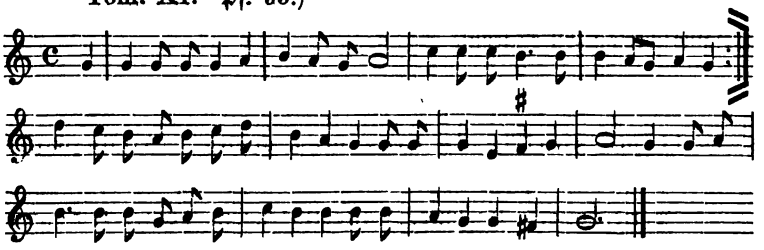




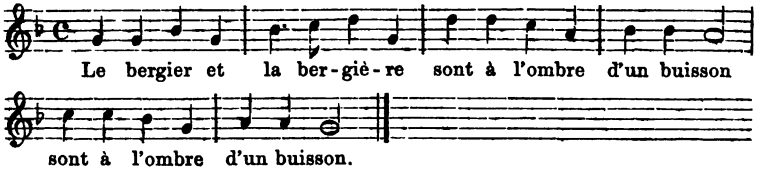
3. Reveillez vos coeurs endormis. (Aus: „Le chant des Oyseaux“ von Nicol. Gombert. — Commer, a. a. O. Tom. XII. Nr. 27.)



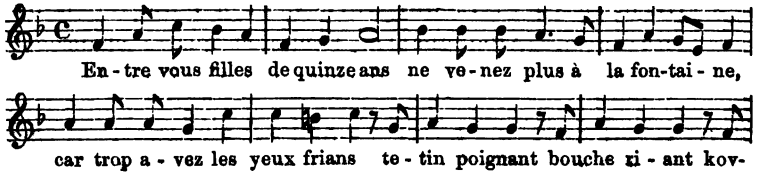
4. Que maudit soit ce faux viellort. (Commer, a. a. O. Tom. XI. Pſ. 95.)

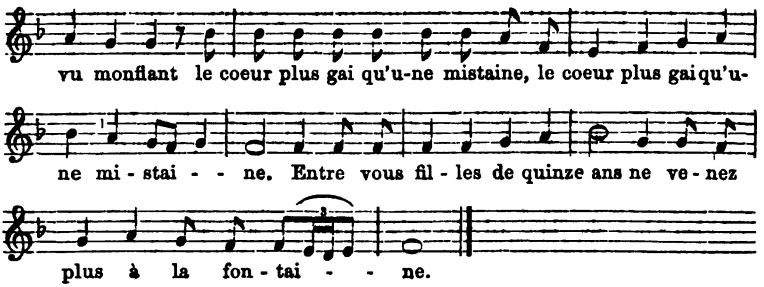


5. Le bergier et la bergière. (Commer, a. a. O. Tom. XII. Nr. 13.)

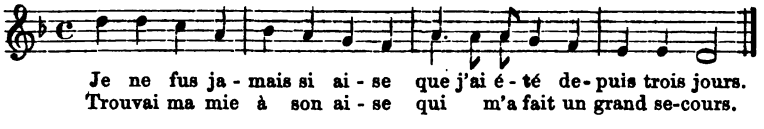


6. Entre vous filles de quinze ans. (Commer, a. a. O. Tom. XII. Nr. 21.)

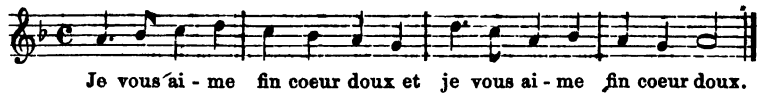




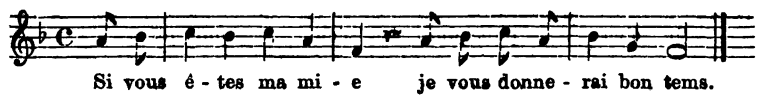
7. Je ne fus jamais si aise. (Commer, a. a. O. Tom. XII. Nr. 25.)



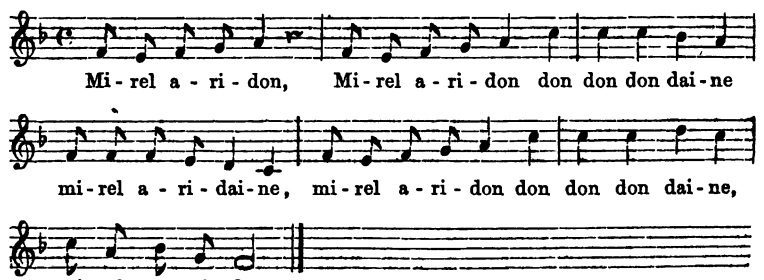
8. Je vous aime. (Attaingnant: „Six Galliardes et six Pavanes". Paris, 1529. Nr. 6.)



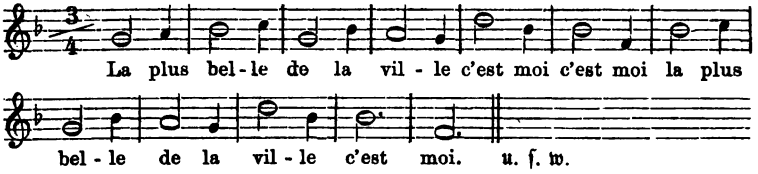
9. Si vous êtes. (Attaingnant: „Six Galliardes et six Pavanes". 1529. Nr. 11.)



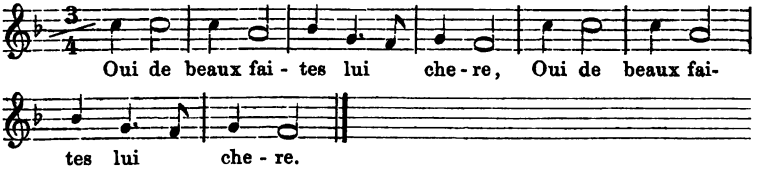
10. Mirel aridon. (Attaingnant: „Vingt et sept chansons". 1533. Nr. 73.)



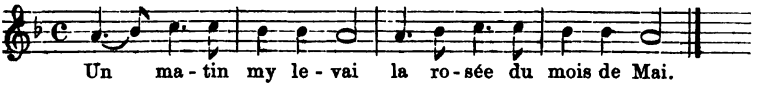
11. La plus belle. (Attaingnant: „Vingt et quatre chansons." 1533. Nr. 26.)



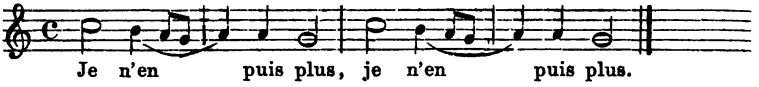
12. Oui de beaux. — Eine rhythmiſch prägnante Tanzweiſe. (Attaingn.: „Trente et deux chansons". Ohne Jahreszahl.)



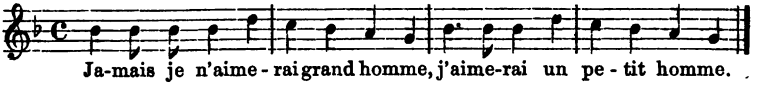
13. Un matin m'y levai. (Attaingnant: „Trente et six chansons". 1530.)



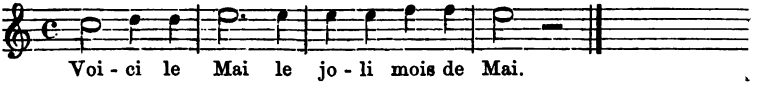
14. Je n'en puis plus. (Attaingn.: „Trente et six chansons". 1530.)



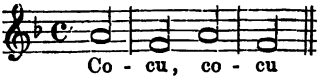
15. Jamais je n'aimerai. (Attaingnant: ebenda.)



16. Voici le mai. (Attaingnant: „Trente et huit chansons". Nr. 445.)



Von thieriſchen Naturlauten führe ich an: den Ruf des Kuckuks



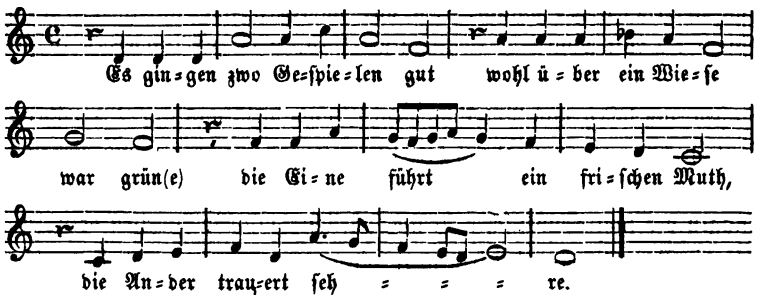
auch wohl geſchrieben „coqu, coqu".

Andere Vogelstimmen siehe in dem später mitgetheilten „Chant des oyseaux." In einem Liede bei Attaingnant zwitschert ein Vogel ein Lied auf die Laute: „vis, vi, vi, vis, tu, tu, tu, tu", und geht dann, den Naturlaut mit dem grammatischen Pronom verwechselnd, sinnig in die Worte über: „tu auras jouissance".

3. Der Volksgesang in den Niederlanden.

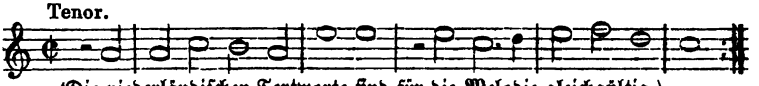
Daß auch in den Niederlanden, trotz der wenig günstigen Umstände, das Volk seine Lieder gehabt hat, zeigen die den mehrstimmigen Tonsätzen zu Grunde liegenden Melodien, vor Allem in der dreistimmigen Bearbeitung der „Souter Liedekens ghemaect ter eeren Gods, op alle die Psalmen van David" u. s. w. (Antwerpen, 1540) und die in der Überschrift derselben stehenden Liedanfänge. Solche sind z. B. in's Deutsche übertragen: „Wohlauf, laßt uns ausreiten und sattelt mir mein Pferd". „Wir wollen hören ein neues Lied, was zu Antwerpen ist geschieht". „Den ersten Freund, den ich gewann". „Mit Lusten wollen wir singen und loben das Römische Reich", und viele andere. Bei näherer Untersuchung jedoch zeigt sich die Ausbeute als nur gering und vielleicht ist auch dies Wenige nicht immer national. Kein Volk ist in den Sammlungen des kontrapunktischen Liedes spärlicher mit Volksweisen vertreten, als die Niederländer, bei keinem sprechen äußere wie innere Gründe stärker gegen die Ächtheit der angeblichen Weisen, als wiederum bei ihnen. Volksweisen oder doch wenigstens weltliche Liedmelodien sind es zwar, was das erwähnte Hauptwerk für den niederländischen Volksgesang, die „Souter Liedekens", bekanntlich eine versificirte Bearbeitung der Davidischen Psalmtexte, enthält. An solchen Melodien haben in der That die frühesten niederländischen Kontrapunktisten (zwischen 1300 und 1400) den ersten Gebrauch von ihrer neuen Erfindung gemacht; und ebensolche wurden noch später, in der blühendsten Epoche der niederländischen Kontrapunktik, nämlich im Zeitalter Ockenheims (vor und nach 1500), von dessen berühmten Schülern und Nachfolgern unabläßig bearbeitet. (Kiesewetter, Verdienste der Niederländer um die Tonkunst. Amsterdam, 1829. S. 93.) Auch die weichen Tonarten, in denen diese Melodien vorherrschend gehalten sind, wie D moll, A moll, E moll u. s. w., sprechen für volksthümlichen Ursprung. Wenn dann aber wiederum andere unter diesen Melodien sehr wenig liedmäßig klingen, so wird man sich zunächst an

den Erfahrungsſatz zu erinnern haben, daß urſprünglich friſche Volksmelodien durch die mehrſtimmige Bearbeitung der Kontrapunktiſten faſt regelmäßig entſtellt worden ſind, und auch die niederländiſchen werden von dergleichen Gewaltthaten nicht verſchont geblieben ſein. Dennoch aber ſcheint, wenn man den ganzen Melodienvorrath, z. B. der genannten „Souter Liedekens“ durchläuft, das Volk der Niederlande ärmer an Singweiſen geweſen zu ſein, als etwa das franzöſiſche und noch mehr das deutſche. Dabei ergiebt ſich nämlich, daß die lebendigen, ausdrucksvollen Singweiſen — und deren ſind wenigſtens die Hälfte des geſammten Liedervorrathes — franzöſiſche Chanſonmelodien ſind, die niederländiſchen Originallieder dagegen faſt durchgängig ſeelenlos und trübſelig, wenigſtens den Melodien der Nachbarvölker an Ausdruck bei Weitem nicht gleichkommend. So z. B. folgendes Lied aus den Souter Liedekens (Commer, a. a. O. Tom. XII. Pſ. 8.)



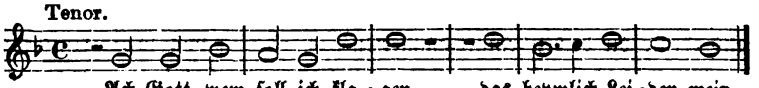
Nur ganz vereinzelt ſind mir friſchere Liedweiſen aufgeſtoßen, manche ſogar von höchſt charakteriſtiſchem, energiſchem Gepräge, und zwar Weiſen, die keinen franzöſiſchen Textanfang, ſondern die Anfangsworte des niederländiſchen Originalgedichts an der Spitze tragen. Aber auch bei dieſen wenigen Melodien, weil ſie faſt zu eigenthümlich, zu charakteriſtiſch ſind und von ſämmtlichen übrigen Pſalmmelodien zu vortheilhaft abſtechen, wird man irre, ob ſie wirklich niederländiſchen Urſprungs ſein mögen. Und dieſer Verdacht gewinnt leider dadurch an Gewicht, daß die Originalwerke, in denen auch die Souter Liedekens enthalten ſind, eine ſolche Miſchung von niederländiſchen und franzöſiſchen Tonſätzen zeigen, dieſe beiderſeits aber wieder eine ſolche Ähnlichkeit unter einander haben, daß man nicht zu unterſcheiden vermag, welche Tonſtücke dem einen, welche dem andern Volke angehören, ob nicht die zu Grunde liegenden Melodien in dem einen Falle niederländiſche, in

dem andern französische Originalerzeugnisse sind. Manche Singweise spricht sogar durch ihre leidenschaftliche oder düstere Haltung, die wir den phlegmatischen Niederländern nicht wohl zutrauen dürfen, für französische Abkunft. Sodann ist zu berücksichtigen, daß sich in den niederländischen Liederwerken überhaupt Melodien finden, die auch in den gleichzeitigen deutschen Sammlungen wiederkehren und bei denen der deutsche Ursprung historisch außer Zweifel ist. Solche Lieder sind z. B.: „Es taget in dem Osten". (Commer, a. a O. Tom. XI. S. 2. Psalm 4.) „Ach Gott, wem soll ich klagen". (ebend. S. 74. Psalm 96.) „Maria zart, von edler Art". (ebend. S. 90. Psalm 118. 2ter Theil.) „Dich Frau vom Himmel ruf ich an". (ebend. S. 101. Psalm 129.) und andere, bei denen der Vergleich mit den deutschen Originalliedern eine bedenkliche Ähnlichkeit zwischen beiden zeigt, so sehr, daß nicht bloß einzelne Takte, sondern ganze Tongänge Note für Note mit einander übereinstimmen. Die Melodie z. B. „Ach Gott, wem soll ich klagen" lautet in den Souter Liedekens (Commer, a. a. O. S. 51. Psalm 67.):

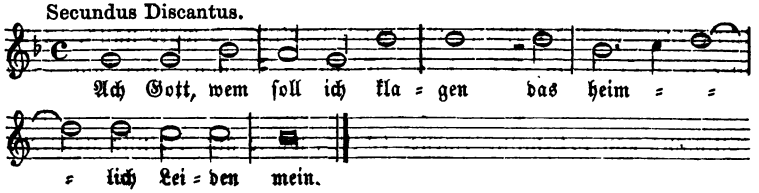


(Die niederländischen Textworte sind für die Melodie gleichgültig.)

In Peter Schöffer's Sammlung: „Fünff vnd sechzig teutscher Lieder" (1537. Nr. 54.) lautet die Melodie in einem Tonsatze W. Grefinger's folgendermaßen:



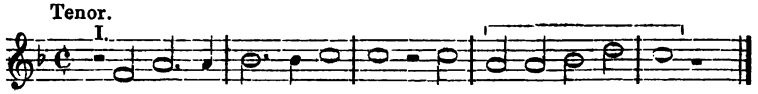
In le Maistre's „Geystliche vnd Weltliche Teutsche Gesenge" (1566. Nr. 92.) findet sich die Weise in einem 7stimmigen „Quodlibet" in folgender Gestalt, wobei die kleinen rhythmischen Abweichungen von der niederländischen Fassung ohne Gewicht sind, indem es nur auf die Melodie als solche, auf ihre Intervallschritte ankommt:



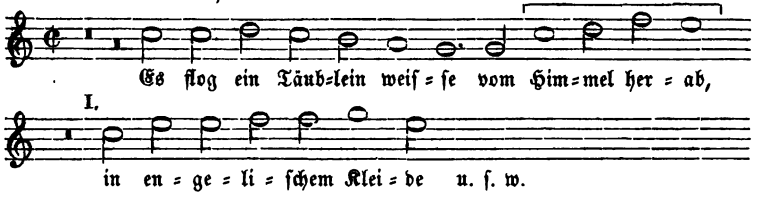
Wer möchte hier die fast buchstäbliche Übereinstimmung zwischen den

beiderseitigen Singweisen, der niederländischen und der deutschen verkennen?

Bei einem andern Liede: „Es flog ein klein weiß Vögelein zu meiner Liebsten Fenster ein“ (Souter Liedekens Psalm 96. Commer, a. a. O. Tom. XI. S. 74.) verrathen gleichfalls ganze Sätze in den beiderseitigen Melodien den gemeinschaftlichen Ursprung, nur daß diese Sätze in der niederländischen Melodie in anderer Ordnung folgen, als in der deutschen und die deutsche einen etwas andern Text hat. In der Redaktion der Souter Liedekens heißt die Singweise (und zwar bloß diese, da der Text wiederum gleichgültig ist):



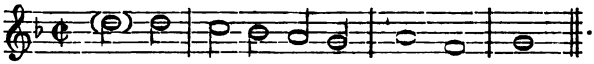
Die deutsche Originalmelodie aber aus dem 15ten Jahrhundert, obgleich die deutschen Gesangbücher von Beuttner und Corner sie erst nach 1600 haben, jenes 1602, dieses 1631, lautet folgendermaßen (Meister a. a. O. I. S. 157):

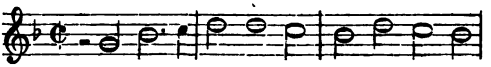


Hier sind unverkennbar die beiderseitigen mit I. bezeichneten Stellen und ebenso die beiden eingeklammerten (⌐¬) von so überraschender Ähnlichkeit, daß jede der beiden Melodien unmöglich ohne Bekanntschaft mit der entsprechenden andern entstanden sein kann. Das Plagiat aber fällt auf Seiten der niederländischen Melodie, da die deutsche unzweifelhaft Originalprodukt ist. Oder ist eine gemeinschaftliche ältere Quelle bekannt, aus der möglicherweise beide geschöpft sind? —

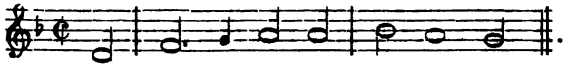
Ein anderes Beispiel, das ich weiterer Untersuchung anheim geben möchte, ist folgendes. Dem Psalm 3 der „Souter Liedekens“ ist überschrieben: „Nach der Weise: Es regnete sehr und ich ward naff“. (Commer, a. a. O. Tom. XI. S. 2.) Dieselben Textworte aber kommen in dem deutschen Volksliede vor: „Der Gutzgauch auf dem Zaune saß“ (6stimmig von L. Lemlin. Forster 1540.), wo es am Schlusse gleichfalls heißt: „es regnet' sehr und er ward naff“. Nun aber wolle man auch in den Melodien beider Lieder folgende Stellen mit einander zusammenhalten.

In der ersten Zeile des Tenor des niederländischen Liedes findet sich folgender Tongang: der, ich will nicht sagen übereinstimmt, aber doch sehr nahe erinnert an folgenden Passus im Tenor des deutschen Liedes (mitgetheilt von C. F. Becker „Hausmusik" S. 79), besonders, wenn man das Lied in die gleiche Tonart mit dem niederländischen versetzt:

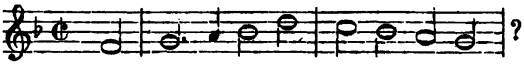


Ferner liest man in dem niederländischen Psalmliede gegen den Schluß im Tenor den Tongang: 

und einen halben Takt später im Superius:



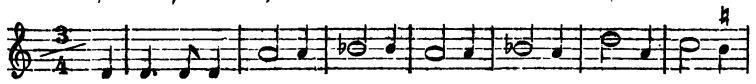
Muß es nicht auffallen, daß auch im deutschen Liede gegen den Schluß der sehr ähnliche Tongang sich findet:

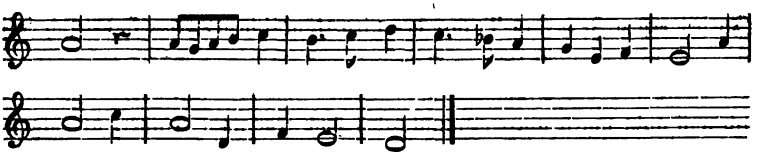


Und ist unter solchen Umständen nicht der Verdacht verzeihlich, es möchte auch diese deutsche Originalmelodie von den Niederländern benutzt worden sein? — Konnten nun aber *diese* ausländischen Weisen in den Volksgesang der Niederlande übergehen — wer bürgt uns dafür, daß es nicht auch mit jenen der Fall gewesen ist, die sich, ihren Anfangstextworten nach, als national niederländische ankündigen? Denn es ist weit leichter, einer entlehnten Melodie passende Textworte unterzulegen, als ansprechende Melodien selbst zu erfinden; und unter diesen wiederum sind gute Volksweisen schwerer zu schaffen, als glückliche Kunstmelodien. Man wird gestehen müssen: alle Wahrscheinlichkeitsgründe legen Zeugniß *gegen* die niederländische Originalität ab.

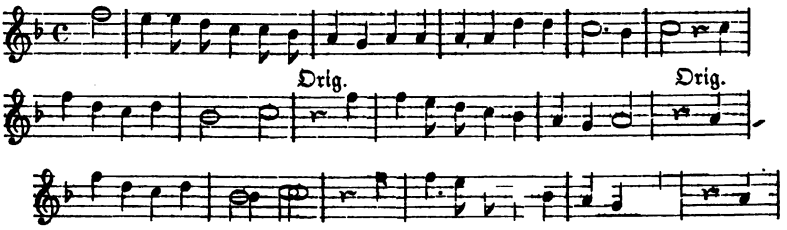
Mögen nun hier einige von den angeblichen Originalmelodien selbst folgen. Meine Quelle hierbei waren die mehr erwähnten „Souter Liedekens" in der Commer'schen Redaktion.

1. *Es hatt' ein Mädchen einen Reiter lieb.* (Psalm 99. Commer, S. 77.)

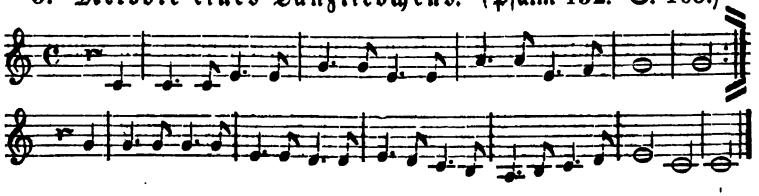




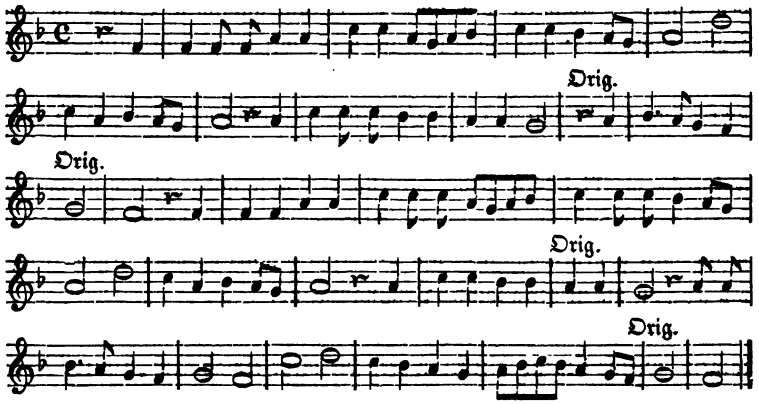
2. Sie sollen mich nicht vertreiben. (Psalm 126. S. 99.)



3. Melodie eines Tanzliedchens. (Psalm 132. S. 103.)

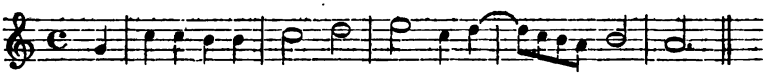


4. Melodie von Psalm 143. (S. 110.)

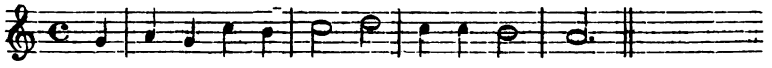


Außer diesen vollständigen Melodien klingen noch eine große Anzahl von Liedanfängen frisch und volksmäßig — seltner Mittelsätze — in denen Volksweisen ursprünglich enthalten sein mögen, ohne in der Bearbeitung gelitten zu haben. Selten aber bringt es solch ein glücklicher Anfang — wie dies in den Tonsätzen aller Musikvölker der Fall ist —

über einige Takte hinaus, denn meist biegt er nach kurzem Anlauf in einen trüben Tongang um und bekommt auch im Rhythmus etwas Verschobenes, was nur auf Rechnung der Bearbeitung zu setzen ist. So z. B. in folgendem Tongange, wo die Weise kräftig in C dur anhebt, aber sehr bald melancholisch nach A moll umschlägt (Psalm 79. S. 61.):

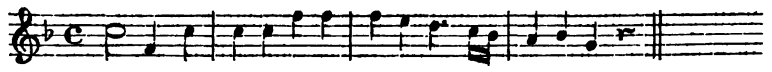


und in demselben Psalm:



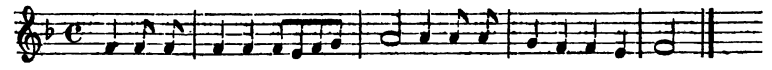
Von glücklichen Liedanfängen gebe ich folgende Beispiele:

1. (Psalm 31. S. 22.)



2. (Psalm 33. S. 23.)

3. (Psalm 145. S. 112.)



Das Schlußresultat, nach Einsicht in die vorgeführten Melodien, kann nur das obige Urtheil wiederholen: die angeblichen Volksweisen der Niederländer sind entweder erklärter Maßen französischen Ursprungs, oder — wenn auch nicht direkt ausgesprochen — deutsche Originalweisen. Wirklich niederländische Originalmelodien sind die wenigsten und diese wenigen sind, mit ganz geringen Ausnahmen, dürftig.

4. Der Volksgesang in Deutschland.

Erst Deutschland ist für den Volksgesang der geweihete Boden. Hier erblüht das Volkslied nicht nur zu einer in der Geschichte des Gesanges einzigen Fülle, sondern durchläuft auch, dichterisch wie musikalisch, eine förmliche Entwickelung, indem sich's aus roher Formlosigkeit in metrischer wie melodischer Hinsicht zu sprachlicher und gesanglicher Richtigkeit herausarbeitet, jedoch auf allen Stufen den warmen Naturton und

jene Einfachheit beibehält, der es nur auf Wahrheit der Geſammtſtimmung, weniger auf genauen Detailausdruck ankommt. Auch von ſeiner Stellung zum Kunſtgeſange, beſonders zum Kirchengeſange, giebt erſt das deutſche Volkslied ein allſeitiges Bild.

Vor Allem entnimmt man ſeiner überaus reichen Literatur die Gewißheit: der Volksgeſang iſt, ſchon ſeit dem früheſten Mittelalter und von da durch alle Jahrhunderte, vor und neben dem Kunſtgeſange erklungen, und erſt durch ihn geweckt und hinter ihm drein zieht der Kunſtgeſang einher und entlehnt dem Volksgeſange ſeine geſundeſten Weiſen, findet in ihm ſeine anregendſten Vorbilder. Gegen den Kirchengeſang aber hat der Volksgeſang mehr als ein Mal Front gemacht, ja er iſt zum Theil erſt durch jenen in's Leben gerufen und erſtarkt. Gegen die Unwahrheit des mehrſtimmigen Kunſt- und Kirchengeſanges iſt gerade der Volksgeſang unabläſſig ein ſtillſchweigendes Gegengewicht, ein nicht todt zu machender Eiferer geweſen. Aber es war ein heiliger, ein fruchtbarer Streit, der beiden zum Segen gereicht hat.

Wie ſchon das altdeutſche Volkslied vor dem Minnegeſange hauptſächlich dem Gefühl ſeine Entſtehung verdankte, daß die ſchwerfälligen Kirchenmelodien für den muſikaliſchen Ausdruck der Volksempfindung ungeeignet ſeien, ſo entſprang auch im ſpäteren Mittelalter der Volksgeſang zum großen Theil aus der Oppoſition gegen die Kirche und ihre Gregorianiſchen Weiſen. Wie die Kirche ſich als die alleinige Repräſentantin des Chriſtenthums, als die Inhaberin der göttlichen Geheimniſſe und Gnadengaben, als die untrügliche Hüterin des Glaubens wußte, ſo ſah ſie ſich auch als die Ordnerin des Kultus und des zum Kultus gehörenden Geſanges an: die Gemeinde war nur die ſchweigende, empfangende Maſſe, das Volk als ſolches gleichgültig und verachtet, das Individuum ohne Selbſtändigkeit, ohne Rechte, ohne Theilnahme. Anfangs hatte die Kirche dem Volke die Theilnahme am heiligen Geſange und ſelbſt die volle Ausführung deſſelben überlaſſen. Allmälig aber erſchien das Volk in den Augen der Geiſtlichkeit zu roh, ſeine Geſangweiſe zu ungebildet und ohne Weihe, um am Geſange noch fürder Theil nehmen zu können — genug, die Kirche ſetzte eigens geſchulte Vorſänger zur Ausführung ihrer frommen Melodien ein, und die Volksgemeinde hatte nur noch das Zuhören oder es blieben ihr höchſtens einige Schlußworte, in deren refrainartige Wiederholung ſie einſtimmen durfte: ſie ſang nur, was Prieſter oder Sängerchor intonirten und übrig ließen. Gerade hierfür aber, daß die

Kirche dem Volke die Theilnahme am Gesange entzog, suchte sich das Volk dadurch zu entschädigen, daß es bei Wallfahrten, Jahresfesten der Schutzheiligen, Kirchweihen, Bittgängen u. s. w. seine eignen Leiche oder Lieder sang, nur dem frommen Zweck ein wenig angepaßt und am Schluß mit dem aus dem Kirchengesange herübergenommenen „Kyrie eleison" versehen. Schlimmer war's, wenn das Volk seinen ganzen sinnlichen Trotz, seinen erfinderischen Ingrimm gegen die Kirche aufbot und sich für die von der Kirche erfahrene Zurücksetzung durch Profanation der heil. Kultusakte, durch Karikirung des frommen Gesanges rächte. In dieser Beziehung war es ihm noch nicht genug, daß es in der Kirche seine heitern, derben Lieder anstimmte: nein, es legte seinen weltlichen Melodien wohl gar obscöne Texte unter und ließ selbst diese Lieder schamlos in der Kirche hören. So schon bei den gewöhnlichen Gottesdiensten, wenn das Volk das „Halleluja" am Schluß der Gesangstrophen in der Weise zerriß, daß es die erste Hälfte „Halle-" zu Anfang, darauf eine Liedstrophe und am Schluß die zweite Hälfte „-luja" sang; so besonders bei den Narren- und Eselsfesten, wo von den thierisch maskirten Geistlichen selbst derartige abscheuliche Lieder an heiliger Stätte angestimmt wurden. Da erklang an der Kirchthür u. A. auch der Ruf: „Heut scheint das Licht der Fröhlichkeit; heute bleibt Neid und alle Traurigkeit fern, lustig sollen sein Alle, die das Eselsfest feiern". Um den Esel herum aber sang man folgendes Lied mit einer übermüthig gekreischten Anrede an den Esel im Schlußrefrain jeder einzelnen Strophe:

Orientis partibus
Adventavit asinus,
Pulcher et fortissimus,
Sarcinis aptissimus.
Hè, sire Ane, hè! u. s. w.

Am Schluß des Liedes sodann wird der Esel aufgefordert, „Amen, Amen!" zu sagen zu alle dem, was das Gedicht übertreibend und spottend an ihm gerühmt hat.

Zu dieser direkten Polemik gegen die Kirche kam als weiteres Beförderungsmittel des Volksgesanges die Unfähigkeit des Volkes, den damals immer mehr aufkommenden mehrstimmigen Kunstgesang auszuführen, sowie die abschreckende Gestalt dieses Gesanges selbst. Schon die künstlich gebauten Strophen der Minne- und Meistersänger waren dem Volke unzugänglich geblieben. Aber noch fremder fühlte es sich den spätern Ton-

satzstudien der Musikgelehrten gegenüber, die ohnehin nur für Sänger von Schule und Profession ausführbar waren und in deren neue Methode man sich auch in den gesangliebenden Bürgerfamilien erst mühsam hineinstudiren mußte. Das Volkslied aber vermochten diese theoretischen Kunststücke nicht bloß nicht zu beseitigen, sondern ließen es nur um so mehr in seinem melodischen Reize hervortreten und wendeten ihm die Liebe aller unverbildeten Gesangfreunde um so sicherer zu. Zumal solche Proben von Kunstgesang, wie die frühesten 3stimmigen Tonsatzstümpereien, waren wahrlich nicht danach angethan, das Volkslied zu verdrängen: man sang es nur um so eifriger und hielt um so zäher, um so ausschließlicher an ihm fest. Der mehrstimmige Kunstgesang selbst aber ehrte das Volkslied dadurch, daß er es in seine Bearbeitung nahm und, ohne sein Wissen, auf die Nachwelt fortpflanzte.

Einen Unterschied aber zwischen Volkslied und bloß volksthümlichem Liede — letzteres eine glückliche Nachahmung des Volksliedes durch Kunstmusiker — wird man für jene alte Zeit kaum schon statuiren dürfen; das Volkslied selbst war damals, ehe der Kunstgesang es zu verdrängen anfing, zugleich volksthümliches Lied und mag von den gebildeten Ständen ebenso gern gesungen worden sein, als vom Volke selbst, dem es ursprünglich angehörte. Denn der sonst unverkennbare akademische Zuschnitt des künstlich erfundenen Liedes darf in jener frühen Zeit, wo die Melodik des Kunstgesanges erst wenig entwickelt war, sicherlich noch nicht gesucht werden. Vielmehr werden die Kunstmelodien damals noch ebenso unbeholfen und unmelodisch geklungen haben, als die (schlechtern) Volksweisen. Diese letztern aber haben im Ganzen gesundes Gefühl und melodischen Wohlklang auf ihrer Seite; wenigstens ist das Frische und Kräftige unter den alten Singweisen immer eher ein Produkt des Volkes als der gelehrten Tonsatzkünstler.

Wohl aber ging der Volksgesang in einen Gegensatz auseinander, der für seine Entwickelung höchst fruchtbringend werden sollte: in den Gegensatz des Religiösen und Weltlichen. Nur halte man dabei fest, daß diese Unterscheidung nicht vom Volke ausging, ja ihm nicht einmal selbst zum Bewußtsein kam, sondern ihm erst von außen, durch die historischen Verhältnisse aufgenöthigt wurde. Denn das Volk als solches schafft immer nur naiv, d. h. bewußtlos und scheidet in dieser Naivetät nicht nach Gegensätzen, die nur für den denkenden und vergleichenden Beurtheiler vorhanden sind, also auch nicht zwischen Weltlichem und Kirchlichem. Was

das Volk — auch schon damals — irgend schuf, was es dichtete oder sang, quoll ihm unmittelbar aus dem Innern, war ihm eine zwingende Nothwendigkeit, ein Naturdrang, bei dem nicht erst gefragt wurde, welche Berechtigung das betreffende Produkt habe zu erscheinen, welcher Gattung es angehöre, was es nütze u. s. w. Dichtung und Gesang strömte hervor und war plötzlich da ohne Rücksichten und Zwecke — ein rein natürliches, ein fast göttergleiches Geschehen. Dazu kam, daß die Menschheit des Mittelalters durchaus kirchlich gebunden und gestimmt war und noch keine Ahnung haben konnte von den selbständigen Formen und Gebieten der spätern Kultur. Noch standen der Religion und der Kirche nicht, wie heutzutage, die weltlichen Wissenschaften, die Philosophie, die Naturforschung, die Geschichte als autonome Geistesgebiete gegenüber; noch hatten sich die weltlichen Berufskreise, die bürgerlichen Stände und Zünfte nicht so scharf abgegrenzt, sich der kirchlichen Obhut noch nicht so trotzig entzogen, wie später. Zwar an bunter Mannigfaltigkeit fehlte es dem damaligen Leben nicht. Aber alle die bestehenden Unterschiede waren, so zu sagen, noch nicht streng geschieden, die Menschen waren sich innerlich noch weit ähnlicher, in Sinn und Weltanschauung uniformer und beschränkter, und die Kirche war's, welche der bevormundeten Masse diesen grauen Nebelschleier über das Haupt warf. Diese halb bewußtlose, halb kirchlich fromme Stimmung brachte das Volk zu all seinem Verhalten, zu all seinem Schaffen mit; es athmete in dieser gleichmäßgen Atmosphäre gedankenloser Frömmigkeit, mochte es nun andächtig in der Kirche oder mit einer irdischen Verrichtung beschäftigt sein. Auch seine Lieder sang es mit der nämlichen Hingebung und Unbefangenheit, mit der gleichen Bewußt- und Zwecklosigkeit: eine und dieselbe Melodie erklang im Hause oder auf dem Felde und dieselbe auch bei einer frommen Wallfahrt oder Kirchweih. Aus instinktivem Gefühl sang das Volk seine Weisen, wie es ihm eben um's Herz war und wie ihm ein Lied zu der jedesmaligen Gelegenheit paßte, unbekümmert darum, ob das eine ernster, ein anderes heiterer klang, ohne bewußte Scheidung des Religiösen und Weltlichen. Unmittelbarer Stimmungserguß war dem Volke der Gesang, und als solcher war er ihm immer und überall gleich heilig, überall gleich sehr Herzenssache, ebenso sehr religiös wie weltlich. Der Gegensatz dieser beiden Sphären drang in den Volksgesang erst von außen herein und zwar durch diejenige Macht, die sich selbst als Gegensatz gegen Welt und Menschheit, gegen Volk und Volksleben hinstellte — durch die Kirche. Erst dadurch,

daß dieſe für ihren heiligen Geſang alte Choralweiſen beſaß und jetzt auch aus dem Geſange des Volkes Lieder zu ihrem Gebrauche herübernahm, ſchied ſie zwiſchen ihren eigenen und fremden Weiſen, zwiſchen religiöſen und weltlichen Melodien. Und ebenſo ſchied auch das Volk erſt jetzt zwiſchen ſolchen Liedern, die es nur bei frommen Veranlaſſungen ſingen durfte, und ſolchen, die ihm für ſeine harmloſen Geſchäfte und Freuden übrig blieben. Erſt die Kirche wurde der Urheber dieſer bewußten Entgegenſtellung von religiöſem und weltlichem Geſange.

Von nun an war natürlich auch die ſchaffende Thätigkeit auf dieſem Gebiete eine bewußte: man ſagte ſich, daß, was man im Geſange hervorbringe, immer auch nur einer der beiden Seiten angehöre; wenigſtens auf Seiten der Kirche herrſchte dies tendenziöſe und oppoſitionelle Streben. Das Volk aber dichtete und ſang mit der frühern Harmloſigkeit ſeine Weiſen oder wurde, wenn dies anders geſchah, nur durch das Verhalten der Kirche dazu genöthigt, nur durch ſie zum Widerſtand herausgefordert. Iſt dieſe feindſelige Stellung der beiden zu einander auch kein würdiges Motiv für künſtleriſches Schaffen geweſen, ſo darf doch nicht verkannt werden, daß gerade hieraus eine große Anzahl kirchlicher wie weltlicher Melodien gefloſſen ſind und der Volksgeſang ſich nach ſeinen beiden Richtungen mannigfaltiger geſtaltet hat, als es bei ungeſtörtem Frieden der Fall geweſen ſein würde. Dieſer Gegenſatz von „kirchlich“ und „weltlich“ giebt ſich denn auch in der Geſanggeſchichte des Mittelalters im Großen und Ganzen ſeine praktiſche Verkörperung; im einzelnen Falle hebt er ſich jedoch ebenſo häufig wieder auf, indem ſeine beiden Seiten ſich an einander austauſchen und einander in die Hände arbeiten. Dafür ſpricht ſchon die eine Thatſache, daß die Kirche ſelbſt ſich den frommen Volksgeſang beſonders angelegen ſein ließ, in deſſen Intereſſe ſie die Umdichtung weltlicher Liedtexte, beſonders unzüchtiger und ſchandbarer, in kirchliche unternahm, dabei aber die Melodie unverändert beibehielt; ebenſo wurden zu volksbeliebten Melodien geiſtliche Texte verfertigt, damit das junge Volk von ſolchen „Bulenliedern abgebracht werde und anſtatt derſelben böſen Texte feine chriſtliche und zur Beſſerung dienliche Lieder in denſelben lieblichen Melodeyen ſingen möge“. Solche aus weltlichen Volksliedern umgeſchmolzene religiöſe Lieder ſind, um aus der großen Menge nur einige herauszugreifen, folgende: „Auf meinen lieben Gott“ iſt Note für Note die weltliche Melodie: „Venus, du und dein Kind“. „In allen meinen Thaten“ iſt die Umbildung des öſtreichiſchen Handwerksburſchen-

liedes: „Innspruck, ich muß dich lassen". Das fromme Lied: „Herzlich thut mich verlangen" ist aus dem weltlichen Liede entstanden: „Mein G'müth ist mir verwirret, Das macht ein' Jungfrau zart". Der bekannte Choral: „Wie schön leucht't uns der Morgenstern" ist die Umdichtung des Minneliedes: „Wie schön leuchten die Äugelein Der Schönen und Zarten mein", und der Choral: „Herr Christ, der ein'ge Gottessohn" ist sogar aus zwei weltlichen Liedern zusammengeschmolzen, nämlich aus: „Ich hört' ein Fräulein klagen" und: „Ich stund an einem Morgen Heimlich an einem Ort". Ob nicht aber auch andere fromme Lieder, bei denen die Herkunft nur nicht mehr nachgewiesen werden kann, aus weltlichen Weisen entstanden sind und ursprünglich weltlichen Text gehabt, alltäglichen Hantierungen gedient haben? Schon aus psychologischen Gründen ist diese Vermuthung wahrscheinlich. Denn es ist in der That schwer zu glauben, daß die Volksempfindung gleich Anfangs eine religiöse Richtung genommen haben soll: dies setzt für jene rohen Zeiten schon eine zu hohe Reife des Gemüthslebens voraus und harmonirt nicht mit der allgemeinen Kulturentwickelung, die doch nicht anders, als naturgemäß, verlaufen sein kann. Danach ist die Empfindung zuerst immer rein menschlich, wenn man will weltlich gewesen; und erst, nachdem sie in dieser natürlichen Sphäre eine gewisse Übung erlangt hatte, innig und stark geworden war, konnte sie sich auch zu erhabenen Objekten, zu abstrakten und weihevollen Stimmungen aufschwingen, niemals aber gleich Anfangs, im Erstlingsstadium der erwachenden Kultur. So wenig schon das unmündige Kind frommer Gefühle fähig ist, so wenig es u. A. zu beten versteht, ebenso wenig konnten kirchliche Geistliche sogleich angemessene Singweisen zu ihren frommen Texten erfinden; in den bei Weitem meisten Fällen mögen sie zu volksbeliebten Melodien gegriffen haben, um den ehrwürdigen Inhalt in verständliche, gewinnende Weisen zu kleiden.

Dem Inhalt nach waren die frühern Volkslieder des Mittelalters vorherrschend historisch, indem sie Stoffe der mythischen Vorzeit, der alten Heldensage im Volkston behandelten, oder neuere Zeitereignisse, wie die Freiheitskämpfe der Schweizer gegen Östreich, die Kriege der reformatorischen Hussiten, die Fehden zwischen Adel und Reichsstädten zum Gegenstande nahmen. Später jedoch drang das lyrische Element mehr und mehr in das Volkslied ein, das Privatleben bekam Bedeutung und Reiz, die zarte Empfindung des Einzelnen klang im Gesange wieder, der Natur wendete sich allmälig die sinnige

Betrachtung, das beſeelende Mitgefühl zu. Aus ihr, ſowie aus der Lebensweiſe und der täglichen Beſchäftigung des Volkes, aus weihevollen Momenten des Familienlebens u. ſ. f. nahm das weltliche Volkslied ſeine Stoffe; es war kaum eine Verrichtung, kaum ein Stand, der nicht ſeine Lieder gehabt hätte; allerorten erklangen Liebes- und Trinklieder, Landsknecht- und Burſchenlieder, Jäger- und Hirtenlieder, Mutter- und Ammenlieder von ſanftem und innigem, oder von keckem und derbem Ton und in einer Form, der es mehr auf kräftigen Gefühlsausdruck, als auf Wohllaut und Glätte ankam. Die Verfaſſer dieſer Lieder ſind unbekannt, aber die Lieder ſelbſt lebten und leben zum Theil noch in ihrer naturwüchſigen Kraft. Wie ſchon damals manches Volkslied gleich durch das ganze Land ging und ſo lange geſungen wurde, bis man ſich ſatt daran geſungen hatte oder ein neues Lieblingslied an ſeine Stelle getreten war, ſo haben ſich einzelne jener lieblichen Melodien noch in manchen Kirchenliedern erhalten, wenngleich der urſprünglich muntere Rhythmus darin verloren gegangen iſt.

Die metriſche Form des damaligen Volksliedes iſt die aus zwei Verspaaren beſtehende 4zeilige Strophe, wie die der gleichzeitigen Kunſtdichtung die 6zeilige war. Dieſe einfachſte poetiſche Form iſt zugleich die naturgemäßeſte und volksthümlichſte. Schon im rhythmiſchen Inſtinkt begründet, wird ſie ebenſo leicht von jedem geſchickten Volksſänger angewandt, als von ſeinen Genoſſen und Zuhörern aufgefaßt werden. Aber es war, als hätte das Volk auch damals noch die althergebrachte Dreitheiligkeit ſeiner früheſten Dicht- und Sangesweiſe nicht vergeſſen können, der es ſich ſchon in der älteſten volksthümlichen Epik und in der ſpätern lyriſchen Kunſtdichtung bedient hatte; wenigſtens in den Geſangmelodien unſerer Periode macht ſich jene Dreitheilung unverkennbar geltend. Mag immerhin das Volkslied dichteriſch nur 4zeilig gebaut ſein — und es iſt es während dieſes Zeitraumes wirklich — immer bekommt es, ſobald es geſungen wird, noch ein Anhängſel an die vierte Zeile, ſei es, daß man ihm einen Weheruf, einen übermüthigen Schrei anfügt, oder daß man die Endzeile, die vierte, verkürzt und ſie in dieſer Verkürzung wie einen Refrain wiederholt, oder daß man wohl gar nur ein einzelnes Wort ebenſo refrainartig anhängt. Kurz, die alte heilige Dreizahl iſt dem Volke wie in's Fleiſch gewachſen; wie eine göttliche Naturmacht bricht ſie in ſeinem Geſange überall hervor.

Abgesehen aber von dieser metrischen Grundform war der damalige deutsche Volksgesang, dichterisch betrachtet, im höchsten Grade regellos und glich ganz der kunstlosen Willkühr der Knittelverse, mehr, als der Volksgesang bei irgend einer andern Nation. Zum Beweise einige Beispiele! Folgender Anfang eines Volksliedes aus dem 14ten Jahrhundert (um 1370):

„Ich bin ausgezehlt
Man weiset mich Armen vor die Thür,
Untreu ich spür
Nun zu allen Zeiten"

spottet jedem metrischen Gleichmaß und klingt, wenn man den Reim „Thür" und „spür'" unbeachtet läßt, vollständig wie lose Prosa. Entwirft man sich ferner von der Strophe: „Ich komm' oft zu gesellen gut" (Becker „Hausmusik" S. 1.) ein metrisches Schema, so erschrickt man, mit welchem Gleichmuth hier 3- und 4füßige Verszeilen, männliche und weibliche Endreime, Jamben und Trochäen und Daktylen unter einander gemischt sind; das Ohr kommt vor all den Gewaltstreichen, welche ihm in diesem wilden Durcheinander versetzt werden, nicht zur Besinnung. So regellos aber sind sämmtliche Poesien jener und noch der spätern Zeit. Als Beleg noch das bekannte „Media vita" nach der Übersetzung des Baseler Plenariums vom Jahre 1514. (Meister, a. a. O. I. S. 388.)

„In Mittel unsers Lebens Zeit
Im Tod seind wir umbfangen.
Wen suchen wir der uns Hülfe geit (giebt),
Von dem wir Huld erlangen,
Dann dich Herr alleine
Der umb unser Missethat
Rechtlichen zürnen tust
Heiliger Herre Got,
Heiliger starker Got,
Heiliger und barmherziger Heilmacher Got,
Laß uns nit Gewalt tun des bittern Todes Not".

Viel erfreulicher sieht es selbst im Reformationszeitalter noch nicht aus, wo Luther eben erst angefangen hatte, die Sprache für Schrift und gebundene Rede geschmeidig zu machen; sie selbst aber war noch ungefüge, die Wortbildung noch gewaltsam, der Versbau willkührlich regellos, unnatürlich verrenkt. Noch war der deutschen Metrik kein Opitz erstanden, der die Sylben, statt nach Länge und Kürze, wie die Alten, nach ihrem logischen Gewicht, nach dem Accent zu unterscheiden

lehrte. Noch waren Kunſtgeſchmack und rhythmiſches Gefühl nicht zu der Feinheit ausgebildet, daß man ſchon die inſtinktiv gegebene Zweitheiligkeit als das Grundgeſetz der dichteriſchen Versſprache geahnt hätte, daß man ſchon das Bedürfniß hätte fühlen können, betonte und unbetonte Sylben in regelmäßiger Ablöſung mit einander wechſeln zu laſſen. Die mangelnde Kunſtbildung der damaligen Zeit, die ja auf allen Gebieten erſt Studien und Formexperimente anſtellte, begnügte ſich im Versbau mit der bloßen Regelmäßigkeit der Senkungen, d. h. der betonten Sylben, während der Hebungen oder der leichten Sylben nach je einer betonten beliebig viele ſein durften. Noch Luther's eigne Kirchenlieder leiden, obgleich er durch ſeine Bibelüberſetzung für Reinheit und Kraft der Sprache unberechenbar erfolgreich gewirkt hat, vielfach an der ſprachlichen Barbarei des Zeitalters; gewaltſame Kürzungen und Zuſammenziehungen, falſche Wort- und Sylbenbetonungen machen auch ſeinen Versbau rauh und ſchwerfällig. Gar nichts Seltenes ſind bei ihm Wortbildungen wie 'rlöſen, ehr'n, dein'n und ähnliche; ſogar das religiös und ſprachlich gleich gewaltige Heldenlied „Ein' veſte Burg" iſt keineswegs frei von den gerügten Härten.

Daß dieſe metriſche Anarchie in der Dichtung des Mittelalters auch dem Liede eine Unregelmäßigkeit, eine gefühlsbeleidigende Haltloſigkeit gab, leuchtet ein; und daß die fortwährenden Verſtöße gegen die metriſche Richtigkeit ſich in der Muſik noch fühlbarer gemacht, zu rhythmenloſer Unordnung der Geſangweiſen, zu häufigem Taktwechſel genöthigt haben müſſen, iſt eben ſo begreiflich. Beſonders wurde der Übelſtand da empfunden, wo ſich's um die Unterlegung fertiger Texte unter vorhandene Melodien handelte; da mußte aller Scharfſinn aufgeboten, alle Kunſtgriffe ausgeklügelt werden, wie die Vereinigung möglich zu machen ſei. Daher in den Vorreden und ſonſtigen Anweiſungen zu den Geſängen, welche die alten Sammler und Herausgeber von Liedern geben, auch Winke darüber, wie die Vorſänger ſolche Unebenheiten zwiſchen Melodie und Worten auszugleichen haben, wie man hier eine Sylbe auslaſſen und das Wort verkürzen, dort eine Sylbe einſchalten müſſe, um jedem Ton im Geſange ſeine Sylbe zu geben; oder man ſoll zu einem Text, der auf eine Melodie nicht paſſen will, eine geeignetere ſuchen u. ſ. w. — Kunſtgriffe, welche in der muſikaliſchen Melodie die metriſche Regelloſigkeit zwar in etwas verdecken, aber nie ganz verwiſchen konnten; in überzähligen oder fehlenden Noten, in der Dehnung langer Tonfiguren über

nichtssagende Sylben, in ausgelassenen Takten, ungleich langen Perioden u. s. w. trat die Willkühr noch empfindlicher zu Tage, als im Metrum. Aus diesem Bestreben, die Unebenheiten des Versbau's im Gesange zu verbergen, mögen zum Theil die kleinen musikalischen Figuren entstanden sein, welche sich im Laufe der Zeit in den Volksgesang einschlichen. Anderntheils aber sind sie rein musikalischen Ursprungs, indem die zunehmende Übung im Gesange eine gewisse Gewandtheit und Freiheit der Melodie mit sich führte, die sich schon bis zum bloßen Spiel mit den Tönen, bis zum Schmuck der Läufe u. s. w. verstieg. Während daher die frühesten Volkslieder, besonders die geistlichen, noch einfach und streng choralmäßig sind, zeigen sich die spätern schon ausgeschmückt und verschnörkelt, wie dies bei langem Gebrauch sich überall einschleicht. Andere unliebenswürdige Eigenthümlichkeiten des damaligen Volksgesanges sind die schon mehrerwähnten Ligaturen, d. h. die Schleifung mehrerer Töne und längerer Tonfiguren über eine einzige Sylbe, wie diese Unsitte, besonders im 14ten und 15ten Jahrhundert, aus dem Kirchengesange in den Volksmund überging, ohne durch die jedesmaligen Textstellen motivirt zu sein und daher eine bloße Manier und Phrase. So ferner die wenig singemäße und gleichfalls phrasenhafte Behandlung des Anfangs und des Schlusses der Gesänge, indem die Stimme beim Beginn fast regelmäßig den Aufsprung aus dem Grundton zur Quinte nimmt und am Schluß sich ebenso stereotyp in jenem melismatisch geführten Tongange, in jener frei kantillirten Kadenz ergeht, die sich vom altjüdischen Tempelgesange herab durch die ganze mittelalterliche Musikgeschichte nachweisen läßt. Weitere Absonderlichkeiten des damaligen Zeitgeschmacks sind, daß der Auftakt, der vernünftiger Weise doch nur eine leichte Vorschlagsnote sein darf, zu einer ganzen Taktnote auseinander gezogen erscheint, daß der schwere Takttheil auf die leichten Sylben fällt, daß man ein mehrsylbiges Wort auf *eine* Note zusammenpreßt und dadurch zur gewaltsamen Auflösung dieser einen Note in mehrere kleinere zwingt u. s. w. Vereinzelt treten allerdings, auch schon während des Mittelalters, rhythmisch wohllautende, frische, wahrhaft erfreuende Melodien hervor, denen wir in den deutschen Liedersammlungen besonders des 16ten Jahrhunderts wieder begegnen werden, während die spätern, aus der völlig poesielosen Zeit nach 1600, weit lahmer und eintöniger, verschoben deklamirt und unnatürlich verzerrt sind. Im Ganzen aber leiden die Volkslieder unseres Zeitraumes an sinnloser Deklamation und unmelodi-

ſcher, unſangbarer Stimmenführung. Der Einblick in die demnächſt folgenden Singweiſen wird dies Urtheil durch zahlreiche Belege beſtätigen.

α. Die Melodien des religiöſen Volksgeſanges.

Der älteſte religiöſe Volksgeſang gleicht muſikaliſch ganz dem Gregorianiſchen Choralgeſange, den altkirchlichen Hymnen und Sequenzen. Wie dieſe, ſind auch ſeine früheſten Melodien noch auf die alten Kirchentonarten gebaut und tragen deren ernſten, ſtrengen Charakter; ja manchmal ſind dieſe Melodien ſogar direkt von den Hymnen und Sequenzen entlehnt oder ihnen wenigſtens nachgebildet: mithin iſt auch der Bau auf beiden Seiten der nämliche. Beide ſind entweder in die 2theilige Hymnenſtrophe oder in die 3theilige Sequenzenſtrophe gefaßt; beide bewegen ſich, unmelodiſch und rhythmiſch regellos, meiſt in langen Noten dahin und haben häufig Ligaturen. So iſt z. B. das deutſche Kirchenlied „Gott Heil'ger Schöpfer aller Stern'" melodiſch ganz der Ambroſianiſche Hymnus: „Conditor alme siderum", und der Hymnus des Ambroſius „Veni redemtor gentium" iſt auch mit ſeiner Singweiſe in das deutſche Volkslied übergegangen: „Der Heiden Heiland komm her".

Wie die Hymnen- und Sequenzenmelodien, verlaſſen aber auch die Volksweiſen allmälig den urſprünglichen Ernſt und werden, wie jene, bei aller Würde und Kraft, die ſie noch immer beibehalten, im Ganzen weicher und inniger und dadurch zugleich ſangbarer — wiederum eine ſehr begreifliche Ähnlichkeit zwiſchen den beiderſeitigen Gattungen, da den beliebteſten Hymnen- und Sequenzenmelodien häufig nur deutſche Texte untergedichtet wurden, um geiſtliche Volkslieder zu erhalten. Von dieſem halb würdevollen, halb melodiöſen Zuſchnitt ſind die geiſtlichen Volkslieder bis etwa in's 11te Jahrhundert.

Noch wahrnehmbarer iſt die Annäherung der religiöſen Volksgeſänge an melodiſche Sangbarkeit, je näher wir dem Zeitalter der Reformation kommen. Da ſchwindet der ernſte Charakter immer mehr und der weltliche Grundton greift in demſelben Maße Platz; eine Menge Adventsgeſänge, Weihnachts- und Marienlieder, die nicht in kirchlichem Gebrauche waren, ſondern dem Volke für das perſönliche Herzensbedürfniß dienten, beſtätigen dieſen Fortſchritt. Nicht mehr in den ſtrengen Kirchentonarten, ſondern ſchon in den kräftigen, heitern Durtonarten abgefaßt, ſagten ſie

dem gesunden Volksgefühl besonders zu und wurden u. A. selbst von den Kindern, z. B. an der Krippe bei der Weihnachtsfeier, unter Händeklatschen gesungen 135 f. ...

Daß mit der wachsenden Lieblichkeit der Gesänge auch deren Anzahl und die Neigung des Volkes dafür sich mehrte, leuchtet von selbst ein. Einen besonders erheblichen Zuwachs erhielten die Volksgesänge dadurch, daß man, zum Theil schon im 12ten und 13ten, aber noch mehr seit Anfang des 15ten Jahrhunderts, die lateinischen Texte zu den Singweisen in's Deutsche zu übersetzen anfing, woraus sich jene Mischtexte aus deutschen und lateinischen Bestandtheilen ergaben, die für die kirchliche Dichtung jenes Zeitalters charakteristisch geworden sind und deren vor Allem der Mönch Johannes von Salzburg (gegen 1400) und der Mönch Heinrich von Laufenberg (nach 1400) treffliche geliefert haben. Bei sehr vielen jener alten Lieder sind übrigens die Originaltexte und die Originalweisen höchst wahrscheinlich von einem und demselben Verfasser, da die Dichter, damals ausschließlich Geistliche, zugleich die einzigen auch musikalisch Gebildeten waren. Gehören beide nicht einem Urheber an, so darf die Singweise für älter gelten als ihr Text. Außer Zweifel wenigstens ist es, daß viele Lieder, die man erst gegen die Reformation hin zu setzen pflegt, eine weit frühere Entstehung gehabt haben und daß man nur erst später, als man neue Melodien bedurfte, aufmerksam auf ihren Werth wurde und sie in praktischen Gebrauch nahm. Gerade dieser Umstand, daß sie Lieblichkeit oder Kraft genug besaßen, um auch einem gesteigerten Gefühlsbedürfniß zu dienen, spricht für ihr früheres Alter und bei vielen Melodien für volksthümlichen Ursprung. Denn auch ein solcher dürfte, zumal bei recht alten Liedern, häufiger anzunehmen sein, als man gewöhnlich meint, insofern die religiöse Empfindung der klassisch gebildeten Mönche und Priester sich weit früher im Worte der Dichtung, als in ansprechenden Gesangweisen zu verkörpern fähig war; für letztere dagegen war die Gabe melodischer Erfindung noch bei Weitem nicht hinlänglich geweckt noch geübt.

Hauptsächlich in der Praxis des religiösen Volksgesanges macht sich die oben erwähnte Mischung von Kirchlichem und Weltlichem bemerkbar, vornehmlich deshalb, weil gerade der religiöse Volksgesang sich aus anderweit vorhandenen Melodien — natürlich weltlichen Volksliedmelodien — rekrutiren mußte und sodann, weil die Unbefangenheit des Volkes noch völlig frei war von der rigorösen Auffassung der Religion und daher auch frei von der scharfen Scheidung zwischen Heiligem und Profanem.

Im alltäglichen Gebrauch ging Beides harmlos Hand in Hand, indem das Volk seinen weltlichen Geschäften im Hause, auf der Straße, auf dem Felde eine höhere Weihe durch frommen Gesang gab. Und auf das Bedürfniß des Volkes nahmen auch die alten Gesangbücher Rücksicht, indem sie nicht bloß den „Gelehrten und Scharfsinnigen, sondern auch den einfältigen Leuten und aufwachsenden Kindern" etwas bieten, wenn sie Anweisung darüber geben, wie z. B. Mädchen und Knaben, zu zwei Chören getrennt, die frommen Lieder singen sollen. Ferner sind viele alte Volkslieder, die sich in den Gesangbüchern finden, dem Texte nach religiös; sieht man aber die Melodie an, so ist diese unverkennbar weltlichen Ursprungs. Das gilt z. B. von den Liedern: „Laßt uns das Kindlein wiegen", „Süßer Jesu, süßer Name", „Ein Kind geborn zu Bethlehem" u. a. (siehe unten S. 132 ff. die Übersicht der Volksmelodien). Nicht minder ist in den alten Gesangbüchern auf die weltliche Singweise, nach der ein geistlicher Text gesungen werden soll, häufig nur verwiesen, oder es steht von den Liedern nur der Text da, weil die Singweisen bekannt waren.

Viele alte religiöse Volksgesänge, besonders „Kreuzgesänge", wie sie das Beuttner'sche Gesangbuch (Grätz, 1602 und öfter) in großer Anzahl enthält, hatten den Namen „Rufe". Sie sind fast sämmtlich österreichisch oder doch süddeutsch und bestehen, echt volksmäßig, aus 8 oder 12 Takten, wurden jedoch nicht, wie die muntern Schnitterhüpfl, zum Tanz, sondern feierlich langsam bei Wallfahrten und Bittgängen, besonders auf die Jungfrau und andere Heilige gesungen. „Weingartenruf", „Ölbergsruf", „Marterruf", „Drei Nägelruf", „Wunderzeichensruf" sind nur einige von ihren mitunter wunderlichen Benennungen. Zu diesen „Rufen" gehören z. B. die gleichfalls unten anzuführenden Volksgesänge: „Täublein weiß", „Es kam ein schöner Engel", „Maria zart", „Der geistliche Jäger" u. a.

Zur besondern Gattung hat sich der religiöse Volksgesang im protestantischen Choral konsolidirt, der faktisch nichts Anderes ist, als Lied, religiöses Volkslied, nur aus der Volkspraxis hinübergetragen in die Kirche und von der Kirche — der protestantischen — zum Gemeindegesange erhoben, zu ihren pädagogischen und propagandistischen Zwecken benutzt. Diese Behauptung wird manchen Unkundigen befremden, weil er sich's gar nicht als möglich denken kann, daß der so fromme, so feier-

liche Choral einmal Lied, Lied im Munde des Volkes gewesen sein soll; und doch war er ursprünglich nichts Anderes als dieses.

Wir heutzutage — und besonders gilt dieß von den Anhängern der protestantischen Konfession — lassen uns leicht verleiten, dem Choral eine größere Wichtigkeit beizulegen, als ihm musikalisch zukommt, indem wir ihn nur nach seiner gegenwärtigen Gestalt beurtheilen, ohne Rücksicht auf seinen Ursprung und sein früheres Aussehen. Im Bewußtsein der Gegenwart ist allerdings der Zusammenhang des Chorals mit dem Volksgesange der Vorzeit vollständig durchgeschnitten, so daß wir ihn jetzt nur als einen fertigen Besitz, als eine ehrwürdige Gattung von Gesang überhaupt ansehen, den wir allsonntäglich in der Kirche in Masse anstimmen; wie sich's aber früher mit ihm verhalten habe und woher er stamme, danach fragen wir nicht. Dazu kommt, daß der Choral gegenwärtig das Einzige ist, was wir von Kirchengesang im protestantischen Kultus besitzen und er in Folge dessen in unserer Auffassung mit dem Begriffe „Kirchengesang" überhaupt zusammenfällt; er gewinnt so für uns dieselbe Bedeutung, dieselbe Weite, welche für unsere Vorfahren die mannigfaltigen Gattungen des damaligen Kirchengesanges zusammengenommen hatten, all die Hymnen und Psalmen, die Motetten, Litaneien, Offertorien u. s. w. Weiter kommt dazu, daß wir den Choral nur im schleppenden Priesterschritt langgehaltener Noten kennen, nicht mehr in der rhythmischen Belebtheit, wie man ihn zur Zeit der Reformation sang. Endlich lassen wir uns wohl durch das dichterische Kirchenlied, welches in der Geschichte unserer Nationalliteratur den Pendanten zum musikalischen Choral bildet, verleiten, etwas von dessen Reichthum und weitgreifender Bedeutung auf letztern zu übertragen. Vielleicht geht sogar in unserer Vorstellung etwas von der Gewalt und Größe der reformatorischen Bewegung überhaupt, die den Choral in's Leben gerufen, auf den Choral selbst über. Diese Schätzung des Gegenstandes ist die einseitig religiöse oder kirchliche, und nach dieser kann der Choral allerdings nicht hoch genug angeschlagen werden, da sich in ihm, wie gesagt, der ganze evangelische Kirchengesang koncentrirt, ja er sogar der wichtigste Bestandtheil der Gemeindethätigkeit im protestantischen Kultus ist. Rein musikalisch dagegen betrachtet, ist der Choral nichts weiter als religiöses Volkslied: als solches findet ihn die historische Forschung, als solches prüft ihn die Kritik. Beide gelangen, ihn auf seine Quellen zurückverfolgend, zu dem Resultate, daß der Choral in der Hauptsache von

volksthümlichen Weiſen oder geradezu von weltlichen Volksliedern hergenommen und, bezüglich ſeiner Ausübung, gleichfalls volksmäßig, d. h. einſtimmig und rhythmiſch geſungen worden iſt.

Für den katholiſchen Kirchengeſang, der ſich auf die Gregorianiſchen Choralmelodien ſtützt, iſt die Kirche Schöpferin und Mutter geweſen: nur nach ihrer Vorſchrift und Faſſung konnte er ſich geſtalten, nur durch ihre Prieſter und Singchöre ausgeübt werden. Der proteſtantiſche Kirchengeſang dagegen betont zu allererſt den Begriff der „Gemeinde“ oder des „Volkes“, zu deſſen ſittlicher Veredlung die Kirche überhaupt nur vorhanden iſt und Handreichung thun ſoll. Wie der Proteſtantismus das Chriſtenthum wieder als univerſale Weltreligion, als für die ganze Menſchheit beſtimmt erfaßte, wie er, im beſten Sinne demokratiſch, das Volk wieder in ſeine Rechte als Gemeinde einſetzte, ſo mußte ihm auch die Betheiligung des Volkes an den Kultusakten, die individuelle Aneignung des durch die Kirche dargebotenen Heils von Seiten der Gläubigen die Hauptſache ſein. Auch der Geſang mußte, wie vor Alters, wieder von der Gemeinde ausgeführt, der Kirchengeſang wieder frommer Volksgeſang werden, die Gemeinde ſich wieder als eine, als glückliche und glaubensfrohe Geſammtmaſſe fühlen. Dem katholiſchen Kirchengeſange erſchien ſchon ein Anklang an Weltliches als Profanation, obwohl das Volk, unbekümmert hierum, auch in der Kirche ſeine frommen Lieder ſang und ein deutſches Kirchenlied in der That ſchon vor der Reformation exiſtirte. Der proteſtantiſche dagegen nahm vom weltlichen, volksthümlichen Liede ſeine beſte Kraft, ſeine lebensfähigſten Weiſen und feſſelte dadurch das Volk wieder an die Kirche, führte es in Maſſe in die junge Kirche ein. Wie nach proteſtantiſcher Grundanſchauung das Chriſtenthum im innerſten Grunde rein menſchlich iſt, ſo war der Geſang — mit einem verwandten Grundzuge — die einzige Kunſt, welche dem Volke die lebendige Selbſtbetheiligung an den Handlungen der Kirche geſtattete und ihm ſeinen Zuſammenhang mit der Kirche auf's Lebendigſte zum Bewußtſein brachte. Daher das Gewicht, welches die Reformatoren ihm beilegten, und die lyriſche, individuelle Geſtalt, welche ſie gerade mit dem Liede dem Gemeindegeſange gaben.

Denn unmöglich durfte der Choral wieder ſo erhaben und ehrwürdig, ſo myſteriös und unverſtändlich ſein, wie der katholiſche Prieſtergeſang, nicht wieder Proſe, Sequenz, Antiphone u. dgl.: nein, er mußte vor Allem Lied ſein, volksbeliebtes, das Volk gewinnendes Lied —

also, genau genommen, dasselbe, was er von Anfang des Christenthums gewesen war. Und im Munde des Volkes wiederum sollte er eins von den Bekenntnissen der Geistes- und Gemüthsfreiheit sein, welche die Reformation der geknechteten Menschheit errungen hatte. Ist das Evangelium an sich schon frohe Botschaft von der Menschwerdung Gottes und der Gotteskindschaft der Menschen, ist es Siegesgewißheit, Bewußtsein der Versöhnung und Seligkeit, so hatte die Reformation, welche diese vergessene Heilswahrheit im Bewußtsein der Menschheit wieder lebendig rief, das vollste Anrecht, als ein zweites Weltevangelium mit hoher Freude begrüßt zu werden. Die trüben Stimmungen der Buße und Asceſe sind nur die unvermeidlichen Schattenbilder des himmlischen Lichtes, in der religiösen Entwickelung des Individuums nur Vorstufen und vorübergehende Durchgangsstadien. Der Grundklang des Christenthums bleibt immer Freiheit, Freude, Dankbarkeit, das christliche Gemeindegefühl ist vorherrschend ein positives, alle seine Äußerungen sollen belebt und gehoben, von Dank und Lob erfüllt sein. Und diese fröhlichen Stimmungen sprach nichts besser aus als der Gesang und innerhalb des Gesanges Nichts besser, als das schlichte, innige Lied. In die lyrische Liedstrophe gekleidet, wurde der objektive Glaubensstoff zu einem individuellen, zum subjektiven Erlebniß und Eigenthum. Das Lied war — da das Volk am lateinischen Kunstgesange der Kirche, mit ganz geringen Ausnahmen, keinen Antheil hatte — dem Volke die einzig geläufige, einzig verständliche Gattung, ja es war ihm die liebste und vertrauteste, diejenige, welche das Volk sich selbst geschaffen hatte, worin es Erholung nach der Arbeit, das willkommenste gesellige Erheiterungsmittel fand. Dasselbe Lied, worin das Volk auch sonst sein Glück und Weh aussprach, worin es sein Bestes und Eigenstes besaß, diese einzige Poesie des dritten Standes — dies mußte man wählen, wenn man den neuen Glaubensinhalt dem Volke lieb machen und dauernd in's Herz pflanzen wollte. Und ebenso frisch und leicht mußte der neue Kirchengesang erklingen, mußte dem Volke ebenso gefallen, wie sein weltliches Lied. Man sieht, der Begriff „Lied" ist hier eben so stark betont, als der des frommen Inhalts, des „religiösen" Liedes. Der protestantisch geläuterte Glaube mochte der Masse noch vielfach unverständlich sein: die Form aber sang und schmeichelte den Inhalt in's Herz, in diesem Gewande empfahl sich ihm die neue Lehre, kam sie ihm wie eine alte, liebe Gestalt entgegen — kurz, das kleine Lied hat der Reformation zum Siege ver-

holfen, auf den Flügeln des frommen Volksgeſanges hat ſie ſich die Herzen des deutſchen Volkes erobert.

Den Begriff „Lied“ hatten daher die Reformatoren vornehmlich im Auge, als ſie ſich für die neuzuſchaffenden Choralmelodien nach entſprechenden Singweiſen umſahen; und was im ganzen chriſtlichen Kirchengeſange von den älteſten Zeiten herab nur irgend Liedähnliches ausfindig zu machen war, wurde dem neu zu bildenden Schatze von Choralmelodien einverleibt. Dergleichen waren, zuerſt auf Seiten des katholiſchen Kirchengeſanges, vor Allem die altchriſtlichen Hymnen, in deren 2theiligem Periodenbau und innerer Abrundung ſchon die ſpätere Liedſtrophe anklingt und deren heilige Belebtheit bereits etwas von dem muntern Liedrhythmus des Chorals in ſich trägt, obwohl man wahrheitsgetreu hinzufügen muß, daß der Einfluß der altchriſtlichen Hymnik auf die Bildung von Choralmelodien nicht bedeutend geweſen iſt. Der Hymnus: „Veni redemtor gentium“ aus dem 4ten Jahrhundert iſt, wie ſchon oben geſagt, in den Choral übergegangen: „Nun komm, der Heiden Heiland“, „A solis ortus cardine“, ein Weihnachtshymnus aus dem 5ten Jahrhundert, iſt in dem Choral erhalten: „Chriſtum wir ſollen loben ſchon“. Aus „Veni creator Spiritus“ wurde: „Komm, Gott Schöpfer, Heiliger Geiſt“; das „Te Deum laudamus“ lebt fort in dem allbekannten: „Herr Gott, dich loben wir“, „O lux beata Trinitas“ liegt dem Choral zu Grunde: „Der du biſt Drei in Einigkeit“ u. ſ. w. Weit weniger dagegen, eben weil ſie nicht liedmäßig genug waren, ſind altkirchliche Sequenzen und Proſen zu Choralmelodien umgewandelt worden. Dahin gehört der alte Volksgeſang: „Alſo heilig iſt der Tag“ aus der Sequenz: „Salve festa dies“, „Lobt Gott, o lieben Chriſten“ aus: „Grates nunc omnes reddamus Domino Deo“, „Als der gütige Gott vollenden wollt ſein Wort“ aus: „Mittit ad virginem“ u. a. Auch was die Reformatoren und andere Geiſtliche von Texten ſelbſt dichteten, indem ſie entweder lateiniſche Kirchenlieder in's Deutſche überſetzten, oder weltliche Texte in religiöſe umwandelten und manche auch wohl ſelbſt erfanden; ferner, was damalige und ſpätere Muſiker, wie, nächſt Luther, Joh. Walther, Senfl, Joach. v. Burgk, Joh. Eccard, Calviſius, Prätorius, Haßler, Melch. Franck, Herm. Schein, Crüger u. a. von Geſangmelodien komponirten — obgleich Letzteres, zumal in Bezug auf Luther, weit weniger der Fall geweſen iſt, als die begeiſtexte Hymnologie bis dahin geglaubt hat, da möglicherweiſe nicht eine einzige der ihm

zugeschriebenen Melodien wirklich von ihm herrührt (vgl. Meister, a. a. O. I. S. 30.) — alles dies ist immer in der kräftigen, frischen Weise des Liedes gedacht oder hat irgend eine beliebte Volksliedweise selbst vor Augen gehabt. Auch was man an Melodien den Böhmischen Hussiten und den Mährischen Brüdern entnahm, ist vorherrschend unter der Rücksicht des Liedmäßigen und Ansprechenden ausgewählt worden.

Die bei Weitem meisten Choralmelodien aber sind — und dies ist die zweite Hauptquelle, aus der man schöpfte — dem Volksgesang selbst, dem weltlichen nicht minder wie dem geistlichen Liede entnommen. Gesänge auf die hohen Feste, besonders auf Advent und Weihnachten, z. B. „Ein Kind geborn in Bethlehem" („Puer natus in Bethlehem"), „Der Tag der ist so freudenreich" („Dies est laetitiae"), „In dulci jubilo, nun singet und seid froh" u. a.; ferner Osterlieder, wie „Christ ist erstanden", Pfingstlieder, wie „Nun bitten wir den Heiligen Geist", Marienlieder, Wallfahrtslieder u. a. dienten nunmehr dem frommen Gemeindegesange in der Kirche. Aus allen Jahrhunderten der Kirchengeschichte, aus allen Winkeln der Gesangliteratur suchte man geeignete Weisen zusammen; aber immer hatte man dabei das Lied als leitenden Gesichtspunkt im Auge. Folgende Choräle z. B. sind — abgesehen von den schon oben angeführten — aus den beigefügten Volksliedern entstanden. „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn" ist hervorgegangen aus: „Was woll'n wir aber heben an". Ich dank' dir, lieber Herre" aus dem alten Minneliede: „Entlaubt ist nun der Walde". „Ach Gott im höchsten Throne, schau" aus: „Nun schürz' dich, Gretlein, schürz' dich, du mußt mit mir davon". „Ach Gott im höchsten Thron" aus: „Der Schüttsam" (der gern Geld schüttet, der Geizige) „hatt' ein' Knecht, dem thät'n die Gülden wohl". „Ach Gott, thu' dich erbarmen" aus: „Frisch auf, ihr Landsknecht' all'". „Da Jesus an dem Kreuze hing" aus: „Es wohnet Lieb' bei Liebe". „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" aus: „Nach Willen dein". Aber auch, was scheinbar an Originalchorälen in jenen Jahrhunderten entstand, liefert die Bestätigung für das Gesagte, falls man es auf seinen letzten Ursprung zurückverfolgt oder nach seiner musikalischen Form prüft. „Vom Himmel hoch da komm' ich her", „Ein' feste Burg ist unser Gott", „O Gott, du frommer Gott", „Es ist das Heil uns kommen her", „Allein Gott in der Höh' sei Ehr", „Wie schön leucht't uns der Morgenstern", „Nun danket alle Gott", „Gott des Himmels und der Erden", „Wer nur den lieben Gott läßt

walten", „Was Gott thut, das ist wohlgethan" — alle diese herrlichen, noch jetzt beliebten Choräle sind ursprünglich wirkliche Volkslieder, und mitunter sehr weltliche gewesen.

Aber auch die Art und Weise, wie man den Choral Anfangs ausübte, bürgt für seinen liedmäßigen Charakter. War nämlich der Choral einmal Lied und sollte er als solches die Herzen gewinnen, so mußte er auch dem entsprechend, d. h. zunächst rhythmisch gesungen werden; denn anders, als so, singt das Volk, wo es seinem natürlichen Gefühl folgen darf, überhaupt nicht, zumal das Volk als Masse, als Festversammlung, als Kirchengemeinde u. s. w. kann des Gleichmaßes der Bewegung unter keinen Umständen entbehren. Den in langen, schwer faßlichen Rhythmen einherschreitenden Gregorianischen Gesang kannten die Reformatoren längst als ungeeignet für die Gemeinde: in dieser unschönen Gestalt hätte der neugeschaffene Choral das Volk nicht befriedigen, den jungen Glauben nicht würdig repräsentiren können, und es entstand das Bedürfniß, die noch formlosen Choralmelodien des katholischen Kirchengesanges rhythmisch zu ordnen und in Takte abzutheilen. Hierzu aber war Nichts geeigneter als das Volkslied, das niemals anders als in dem gesunden Naturrhythmus des Volksgefühls gesungen worden war. Mit dessen Hülfe gelang es jetzt, auch dem Choral die rhythmische Gliederung zu geben, welche der gesunde Sinn des Volkes unabweislich fordert und ihn innerhalb der Kirche ebenso lebendig erklingen zu lassen, wie er bisher als Lied außerhalb der Kirche erklungen war. Der gehaltene Vortrag für ernstere Stoffe und ein bewegterer für freudige war gleichfalls schon im unmittelbaren Gefühl gegeben. Ob dabei die Orgel die etwaigen Pausen zwischen den Choralstrophen durch Zwischenspiele ausgefüllt hat? Jedenfalls nur im bescheidensten Maße, als bloße Überleitung von Strophe zu Strophe mit einem oder wenigen Tönen. Die eigentliche Leitung des Gemeindegesanges aber lag dem Sängerchor ob.

Endlich war auch die Einstimmigkeit des Chorals eine unerläßliche Bedingung seines Erfolgs, und ist er daher wohl nicht bloß zu Anfang, sondern im Großen und Ganzen immer und überall einstimmig gesungen worden. Die beliebte Zweistimmigkeit, in der das Volk auch damals schon seine Lieder sang, erscheint daneben nur wie ein Spiel, wie eine schmückende Zugabe aus dem absichtslosen Instinkt des Volkes, das an diesem Minimum von Selbsterfindung seine harmlose Freude hatte. Im geordneten, öffentlichen Massengesange der Gemeinde fand die Zwei-

stimmigkeit keine Stätte, und vollends die Vierstimmigkeit hätte den Liedcharakter des Chorals vollständig aufgehoben. Dennoch aber ist letztere zeitweilig und ausnahmsweise in Kraft gewesen, am Meisten natürlich in den größern Städten, wo die Einübung durch die Singchöre an den gelehrten Schulen, in den Kantoreien, oder in den geselligen Zusammenkünften der Bürger ohne Umstände geschehen konnte; wo die Gemeindeglieder ungleich gebildeter, auch musikalisch gebildeter waren, als auf dem Lande. Und zwar hat, nach den Berichten von Lossius, Walliser u. A. die Ausführung in der Weise stattgefunden, daß der Sängerchor den Choral strophenweise der Gemeinde vorsang und diese ihn ebenso abschnittsweise wiederholte. Jedoch hat es auch hier nicht an Schwierigkeiten gefehlt, unter denen nicht die kleinste die gewesen sein mag, daß die Melodie nach kontrapunktischem Herkommen im Tenor lag und sich in dieser mittlern, gedämpften Tonlage den Mitsingenden schwer hörbar machte. Geringere Leute in der Gemeinde werden daher den künstlichen Gesang nur haben mitsingen können, wenn die Oberstimme die Melodie führte; oder sie haben sich in jenes unreine Mitbrummen verloren, das man auch jetzt noch überall bei musikalisch rohen Kirchenbesuchern mit bewundernswürdiger Konsequenz durchführen hört. In den kleinern und ärmern Gemeinden dagegen, wo das eigentliche Volk in der Überzahl war und wo es an der nöthigen Bildung und an jenen musikalischen Hülfsmitteln fehlte, mag der Choral einstimmig gesungen worden sein, wie dies auch in seinem Charakter liegt: denn er soll ja die religiöse Gleichstellung Aller vor Gott versinnlichen, und diese findet musikalisch nur in dem gleichlautenden Unisono aller Altersstufen, Geschlechter und Stände ihren Wiederklang. Dies Gefühl überwog denn auch schließlich; von dieser Symbolik mag auch die unbefangene Masse eine dunkle, aber zwingende Ahnung gehabt haben. Rücksicht auf dies richtige Gefühl der Gemeinde und auf die innere Wahrheit des Gegenstandes sind es gewesen, welche den Choral in der allgemeinen Praxis wieder zur angestammten Einstimmigkeit zurückdrängten, die ihm bis auf den heutigen Tag verblieben ist.

Wie ganz anders — rufen wir aus — wie menschlich vertrauter muß dieser Gemeindegesang geklungen haben, als der lateinische Kirchengesang, der, jeder subjektiven Regung als einer sündhaften Schwäche entkleidet, in kalter Würde unverständlich an's Ohr schlug! Der kannte weder Freude noch Weh, weder Verzagen noch Begeisterung und gerieth damit in jene herzlose Monotonie, in jenes hohle Pathos, das mehr oder

weniger allen Äußerungen der Kirche und dem ganzen Gebahren ihrer Prieſter anhaftet. Von jenem aber begreifen wir, daß er ſich mit Sturmesſchnelle über Deutſchlands Gauen verbreiten und der gereinigten Lehre tauſend und aber tauſend Herzen gewinnen konnte. Aber niemals vergeſſe man, daß er dies weniger als frommes Lied, denn als Lied, *als* begeiſterter Volksgeſang gethan hat.

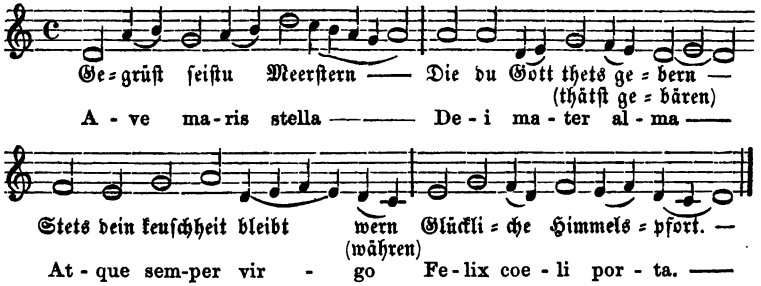
Wir laſſen nunmehr eine Anzahl

α. Religiöſer Volksmelodien

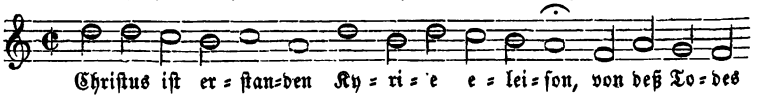
möglichſt in der Originalnotation und nur mit jenen geringfügigen Änderungen folgen, die wir in der Vorrede bereits als für unſern Zweck nothwendig erkannt haben.

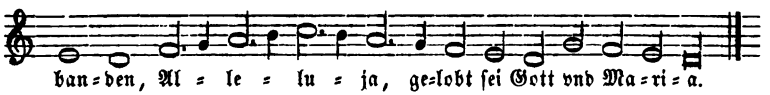
Die älteſte Melodie (ſchon vor dem 9ten Jahrh.) iſt die auf das Lied an den heil. Petrus: „Unſar throtin hât farſalt", iſt aber nicht zu entziffern. Das Lied ſelbſt beſteht aus 3 Strophen, jede mit einer andern Singweiſe; nur der Refrain: „Kyrie eleiſon, Chriſte eleiſon!" hat jedesmal denſelben Schlußfall.

1. Gegrüßt ſeiſt du, Meerſtern (Ave maris stella), ein deutſches Marienlied. Die Melodie, aus dem 11ten Jahrh., iſt die des Hymnus in festo Annuntiationis Beatae Mariae Virginis: „Ave maris stella". Meiſter, a. a. O. I. S. 149. — 4ſtimmig in den „Sirenes symphoniacae", Cöln, 1678. (Meiſter I. Anh. II. Nr. 23.)

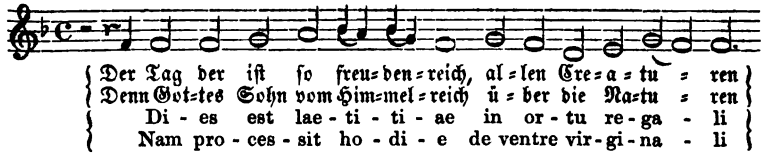


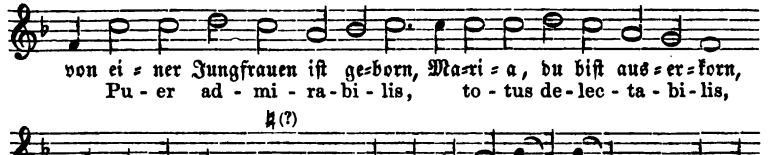
2. Chriſtus iſt erſtanden, ein Oſtergeſang aus dem 12ten Jahrh. Meiſter I. S. 344. (Anh. II. Nr. 8.)

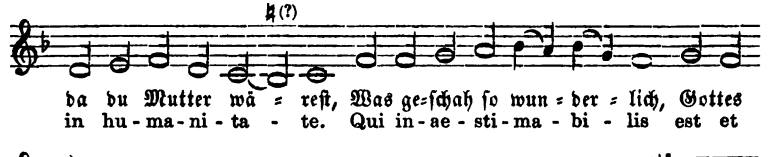


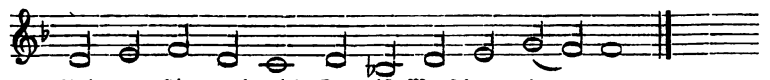


3. Der Tag der ist so freudenreich (Dies est laetitiae), zugleich die Melodie zu: „Ein Kindelein so löbelich", ein Weihnachts-, Neujahrs- und Epiphaniaslied aus dem 12ten Jahrh. Meister I. S. 168. — 4stimmig von Scandellus in: „Newe Teutsche Liedlein". Nürnberg, 1568. Nr. 1.

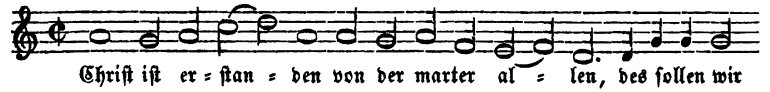


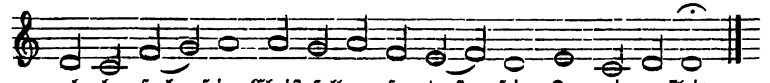




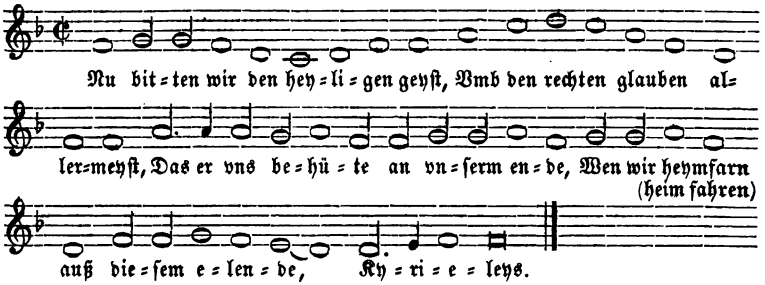


4. Christ ist erstanden, ein Ostergesang, wahrscheinlich aus dem 12ten Jahrh. Meister I. S. 331 ff. — Mehrstimmig: Klug'sches Gsgbuch, 1535. H. Finck, „Schöne außerles. Lieder". Nürnberg, 1536. P. Schöffer: „65 teutsche Lieder". Straßburg, 1537. (Meister I. Anh. II. Nr. 6.). „123 Gesänge für die gemeinen Schulen". Wittenberg, 1544. 4stimmig von Scandellus in: „Newe Teutsche Liedlein". Nürnberg, 1568.





5. Nun bitten wir den Heiligen Geist, ein Pfingstlied, eine der ältesten deutschen geistlichen Originalmelodien. (Anfang des 13ten Jahrh.) Meister I. S. 430. — Mehrstimmig: Joh. Walther's „Gesangbuch" 1524. „123 Gesänge für die gemeinen Schulen". Wittenberg, 1544. 6stimm. von le Maistre in: „Geistl. und Weltl. Teutsche Gesenge". 1566.



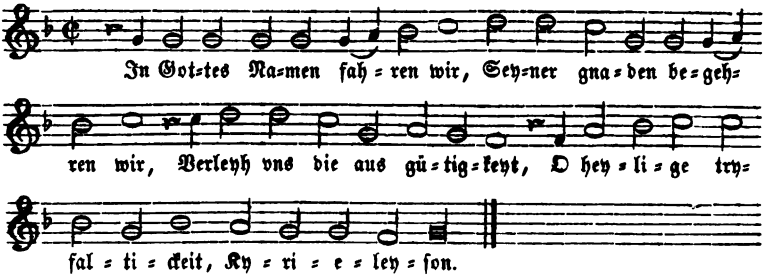
6. Lobe Sion deinen Herren (Lauda Sion Salvatorem), Abendmahlshymnus von Thomas v. Aquino (aus dem 12ten oder 13ten Jahrh.). — (Siehe „Hymnen" Nr. 9.)

7. Christi Mutter stundt in Schmertzen (Stabat mater dolorosa). Meister I. S. 307. Dieser alte Sequenzentext war schon um 1250 in kirchlichem Gebrauch; mit der altkirchlichen Melodie aber haben die verschiedenen spätern Singweisen nichts mehr gemein. Die folgende Melodie (aus Corner's Gesangbuch 1625. 1631) ist zu dem deutschen Liede später gewöhnlich gesungen worden.

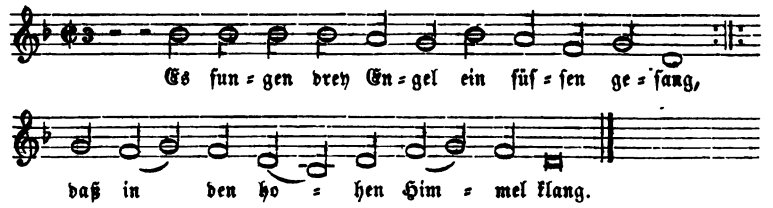
8. Mitten wir im Leben sind. Diese alte Trauersequenz Notker's (aus dem 9ten Jahrh.) war bis in's 13te Jahrh. ein allgemeines Volkslied und wurde später auch Kirchenlied. (Siehe „Sequenzen" Nr. 1.) — Mehrstimmig in Joh. Ott's „121 Liedern". 1534.

9. In Gottes Namen fahren wir, der Urahn aller Prozessionslieder. (Aus dem 13ten Jahrh.) Meister I. S. 397. —

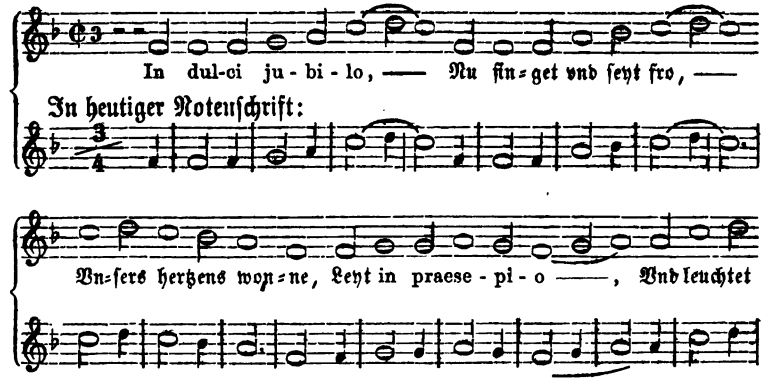
Mehrſtimmig: Joh. Walther's Geſangbuch 1524. H. Finck: „Schöne außerleſ. Lieder". Nürnberg, 1536. „123 Geſänge für die gemeinen Schulen". Wittenberg, 1544.

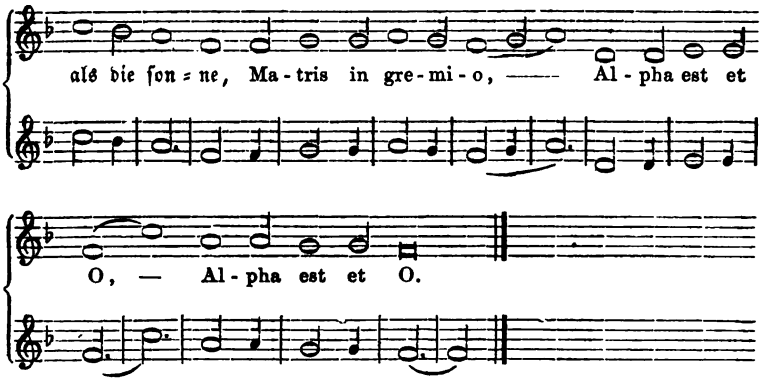


10. Es ſungen drei Engel ein ſüſſen Geſang, ein alter „Ruf", vielleicht ſchon aus dem 13ten Jahrh. Meiſter I. S. 413. (Vgl. Erk's „Liederhort" S. 169.)

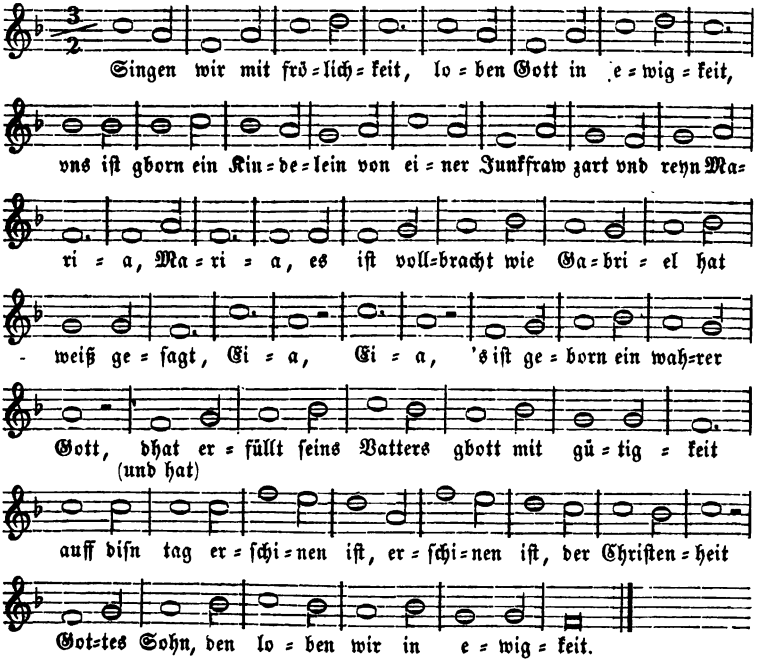


11. In dulci jubilo, Nun ſinget und ſeid froh. Weihnachtsgeſang, nicht erſt von Petrus Dresdensis (um 1400), ſondern wenigſtens aus dem Anfang des 14ten Jahrh., vielleicht ſchon vor 1300, unter Händeklatſchen von den Kindern bei der Krippe geſungen. Meiſter I. S. 178, 179.

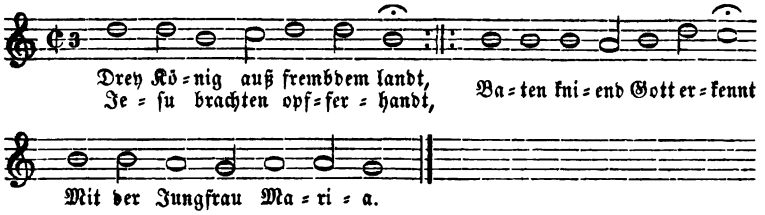




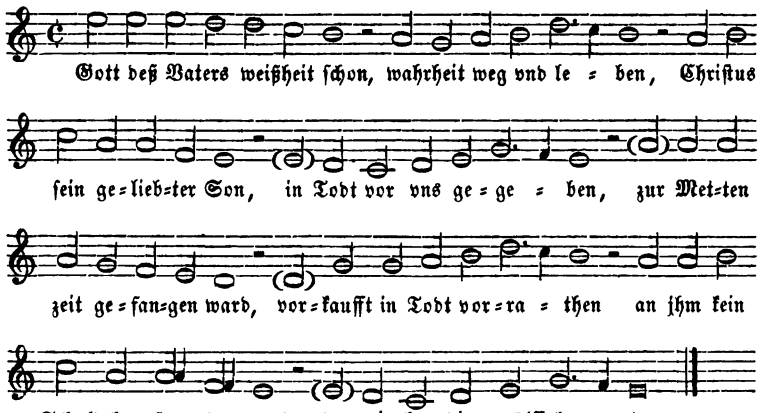
12. Singen wir mit Fröhlichkeit (Resonet in laudibus), zugleich die Melodie zu: „Joſeph, lieber Joſeph mein", womit Maria bei der Weihnachtsfeier den Joſeph aufforderte, das Jeſuskind zu wiegen. (Aus dem 13 — 14ten Jahrh.) Meiſter, I. S. 186. — 4ſtimmig: Joh. Walther's Wittenbergiſch Geſangbuch, 1544. (Meiſter I. Anh. II. Nr. 9.) Eisleb. Gſgbch. 1598.



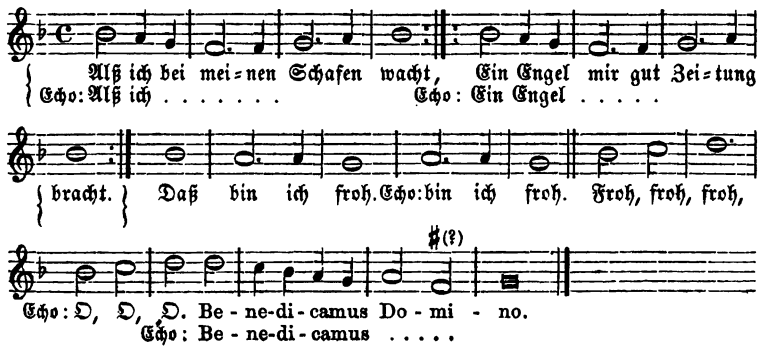
13. Drei König aus frembdem Land. (Aus dem 14ten Jahrhundert.) Meister I. S. 241.



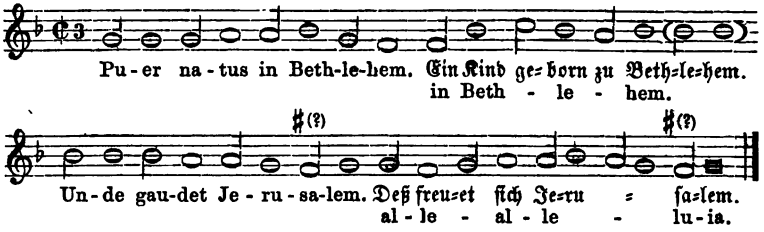
14. Gott des Vaters Weisheit schon (Patris sapientia), ein Stunden- oder Horenlied, herrliche phrygische Singweise und sehr beliebt, aus dem 14ten Jahrh. Meister I. S. 277.



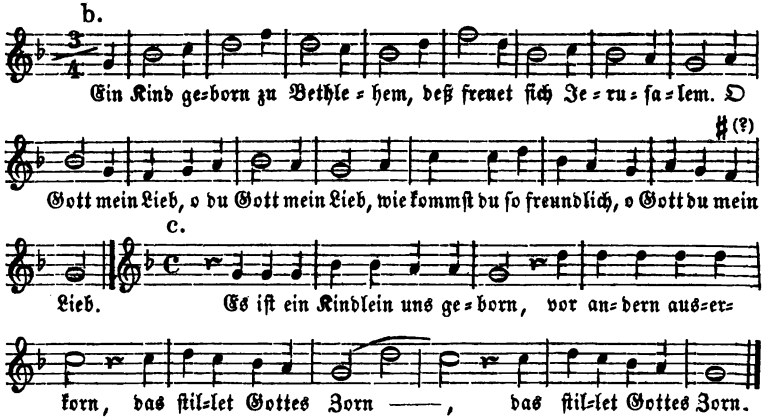
15. Als ich bei meinen Schafen wacht, ein Christlied (Hirtenlied), vermuthlich aus dem 14ten Jahrh. Meister I. S. 263.



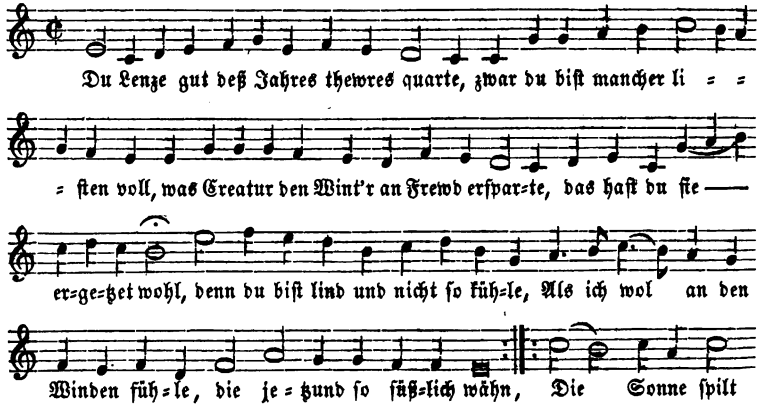
16. **Ein Kind geborn zu Bethlehem** (Puer natus in Bethlehem), ein Weihnachtsgeſang aus dem 14ten Jahrh. Meiſter I. S. 195.

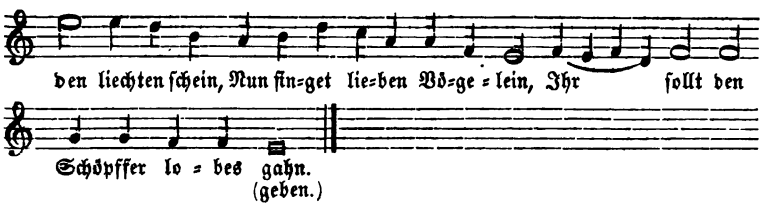


Varianten: a. Meiſter I. S. 198.

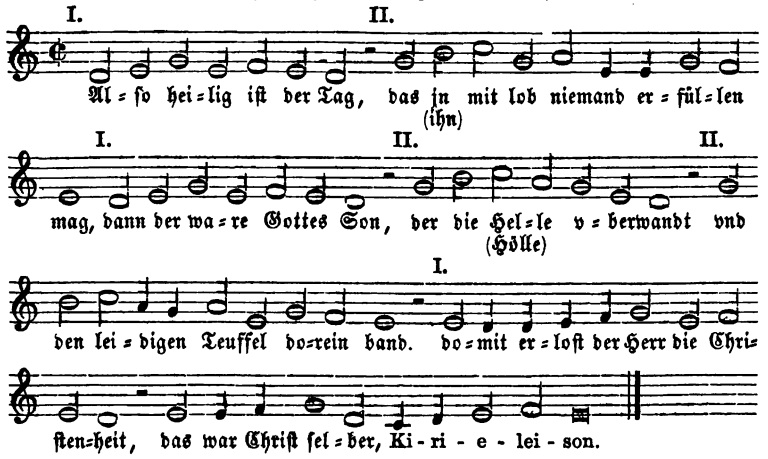


17. **Du Lenze gut**, ein Oſtergeſang, der „Lentz“ oder „Früling“ genannt, aus dem 14ten Jahrh. Meiſter I. S. 377.

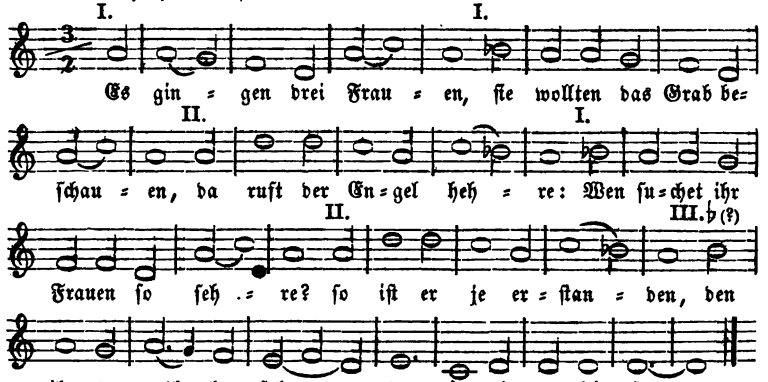




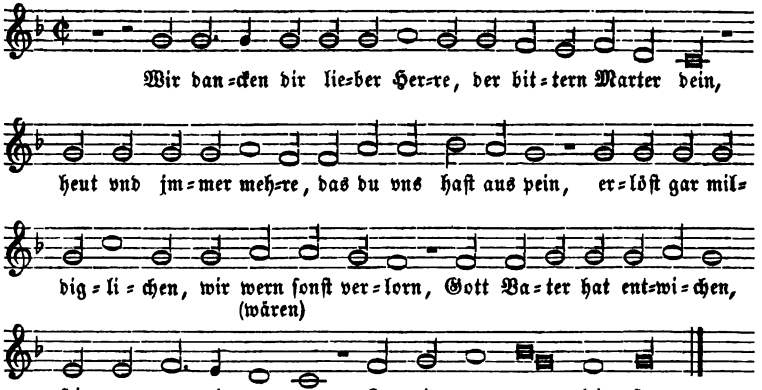
18. Alſo heilig iſt der Tag (aus dem 14—15ten Jahrh.), eine Übertragung der alten Sequenz des Fortunatus aus dem 6ten Jahrh.: „Salve festa dies", mit einer aus der kirchlichen Melodie hervorgegangenen Singweiſe. Meiſter I. S. 364.



19. Es gingen drei Frauen, ein Oſtergeſang aus dem 14ten Jahrh. Meiſter I. S. 341.

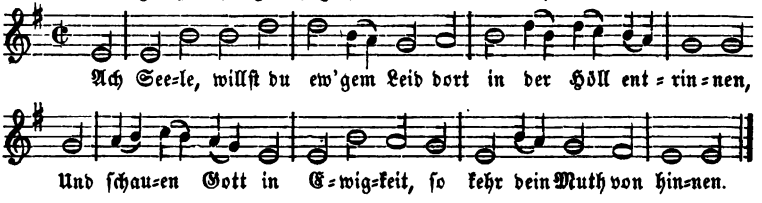


20. Wir danken dir, lieber Herre, zugleich die Melodie zu: „O du lieber Judas“ (Judaslied), aus dem 14ten Jahrh. Meiſter I. S. 294. — 4ſtimmig von Arn. de Bruck, in Joh. Ott's „121 Liedern“. Nürnberg, 1534; ferner 4ſtimmig von Thomas Stoltzer, 5ſtimmig von Senfl und öfter; auch in den „123 Liedern für die gemeinen Schulen“. Wittenberg, 1544.



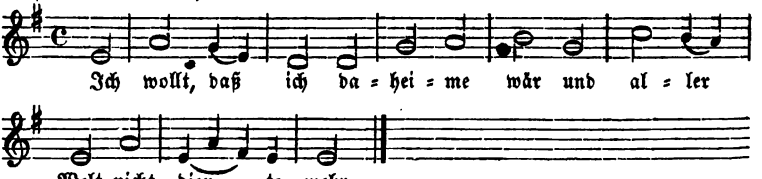
21. Ach Seele, willſt du ew'gem Leid. Text von Heinr. v. Laufenberg (Anfang des 15ten Jahrh.). Meiſter I. S. 128.

(Wackernagel „Geſangbuch geiſtl. Lieder“ Nr. 70.)



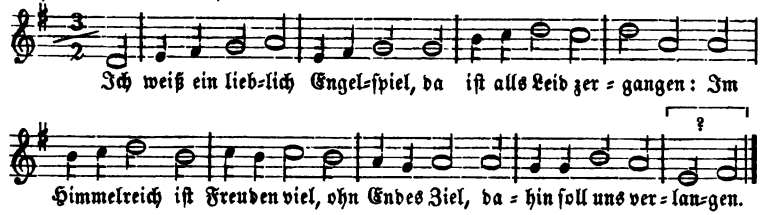
22. Ich wollt, daß ich daheime wär. Text und Abfaſſungszeit wie bei Nr. 21. Meiſter I. S. 128.

(Ebend. Nr. 74.)



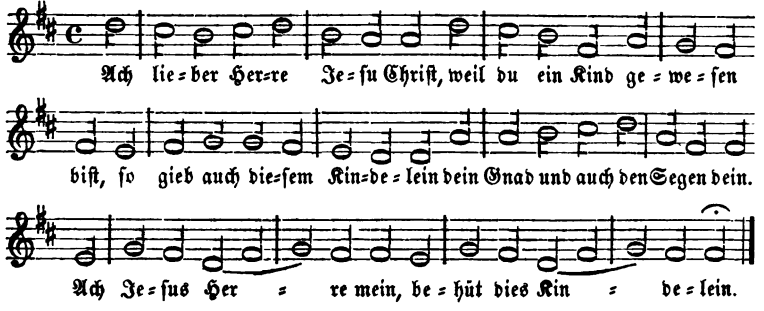
23. Ich weiß ein lieblich Engelspiel. Text und Abfassungszeit wie bei Nr. 21. Meister I. S. 128.

(Ebend. Nr. 220.)

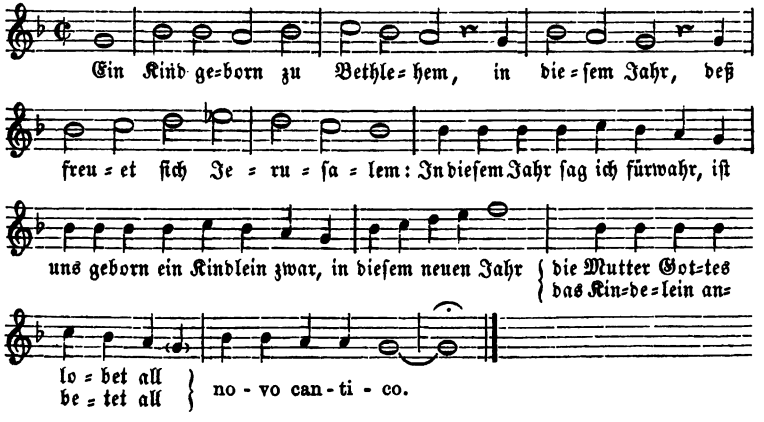


24. Ach, lieber Herre, Jesu Christ. Text und Abfassungszeit wie bei Nr. 21. Meister I. S. 128.

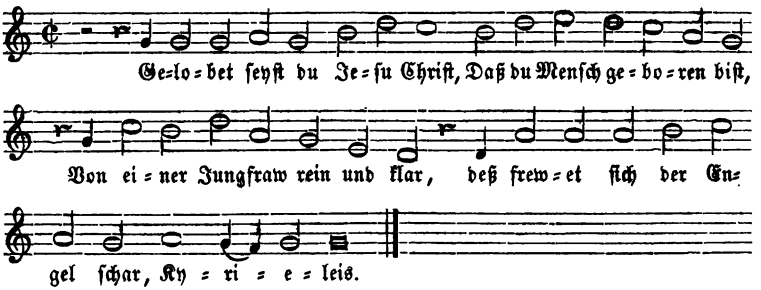
(Ebend. Nr. 114.)



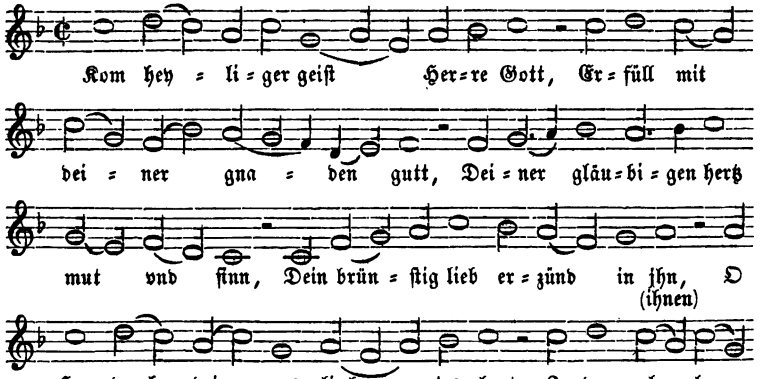
25. Ein Kind geborn zu Bethlehem in diesem Jahr, ein Weihnachtslied, Text und Abfassungszeit wie oben. Meister I. S. 198.

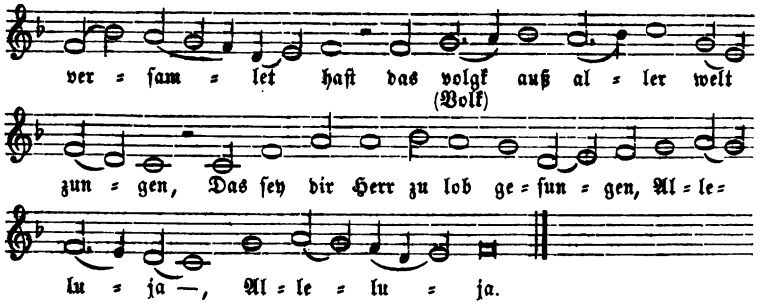


26. **Gelobet ſeiſt du, Jeſu Chriſt, ein Weihnachts- und Neujahrslied, vorreformatoriſch. Meiſter I. S. 174.**

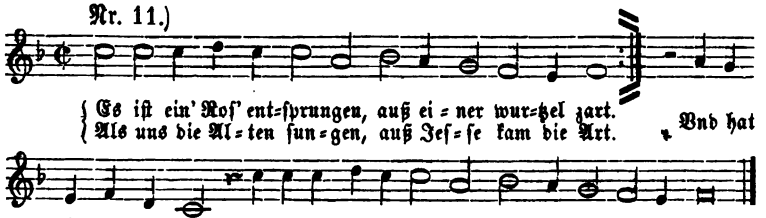


27. **Komm, Heiliger Geiſt, Herre Gott** (Veni, Sancte Spiritus, reple), ein deutſcher Pfingſtgeſang aus dem 15ten Jahrh. Meiſter I. S. 432. Der Text dieſes Geſanges iſt, wie Meiſter a. a. O. ſagt, keine Überſetzung der kirchlichen Antiphone aus dem 11ten Jahrh.: „Veni, Sancte Spiritus, reple", ſondern ein deutſches Originallied, welches das lateiniſche Vorbild wohl nur ganz entfernt zur Grundlage gehabt hat. Auch die Melodie iſt nicht die des kirchlichen Liedes, wahrſcheinlich aber doch irgend einer Singweiſe des lateiniſchen Kirchengeſanges nachgebildet. — 4ſtimmig: Joh. Walther's Geſangbuch, 1524, und Wittenbergiſches Gſgbuch, 1551. Joh. Ott's „121 Lieder". Nürnberg, 1534. (Tonſatz von Arn. de Bruck.) Dieſelbe Bearbeitung auch in den „123 Geſängen für die gemeinen Schulen". Wittenberg, 1544. 8ſtimmig: Senfl im Thesaurus musicus. 1564.

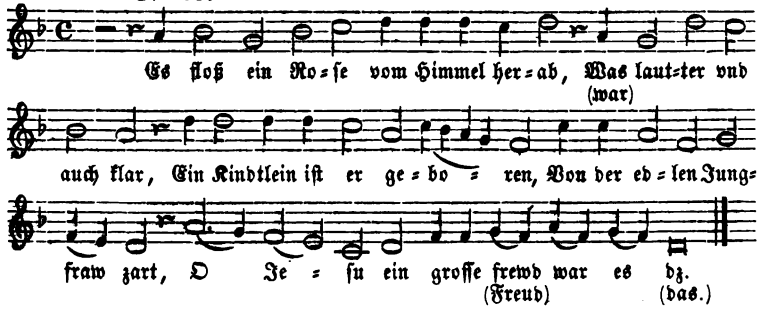




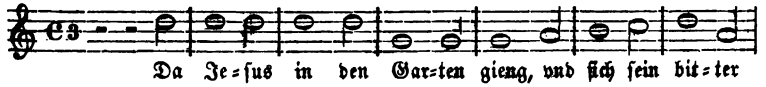
28. Es iſt ein' Roſ' entſprungen, ein Chriſtlied mit einfacher, aber reizender Melodie, vermuthlich ſchon vor dem 15ten Jahrh. vorhanden. Meiſter I. S. 232. — 4ſtimmig: Prätorius in „Musae sion". 1609. IV. (Meiſter I. Anh. II. Nr. 11.)

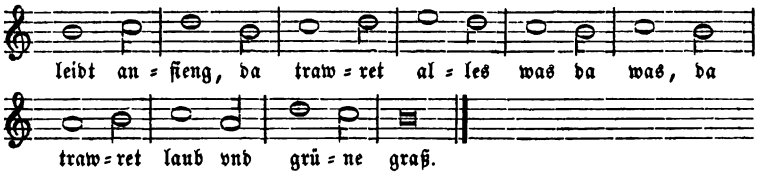


29. Es floß ein' Roſe vom Himmel herab, eine ſehr alte Volksweiſe, vielleicht ſchon vor dem 15ten Jahrh. Meiſter I. S. 303.

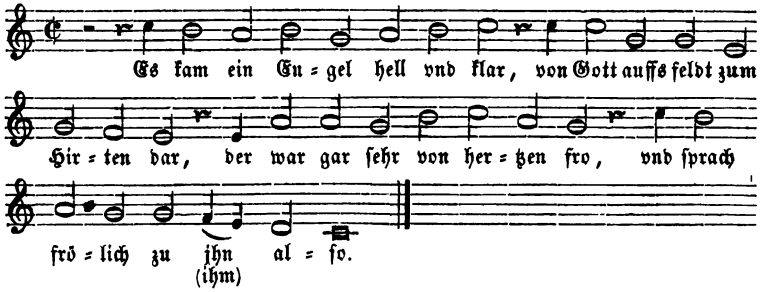


30. Da Jeſus in den Garten ging. Wahrſcheinlich aus dem 15ten Jahrh. Meiſter I. S. 311. 312.

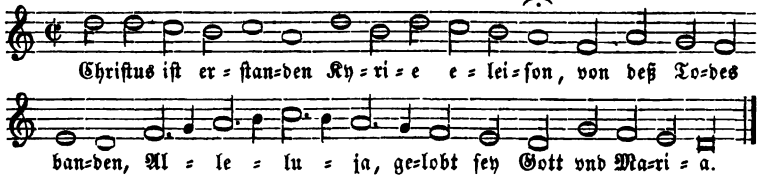




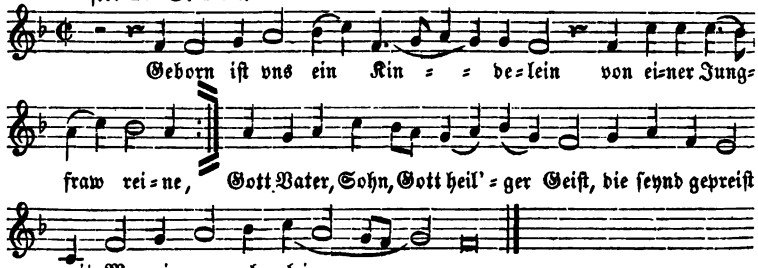
31. Es kam ein Engel hell und klar, zugleich die Melodie zu: „Vom Himmel hoch da komm ich her", ein Weihnachtslied, Zeit und Verfaſſer unbekannt. Meiſter I. S. 219. — 4ſtimmig: Forſter, 1544. (Meiſter I. Anh. II. Nr. 7.) 5ſtimmig von le Maiſtre in: „Geiſtl. und Weltl. Teutſche Geſeng" 1566. 5ſtimmig von Scandellus in: „Newe ſchöne Lieder". 1575.



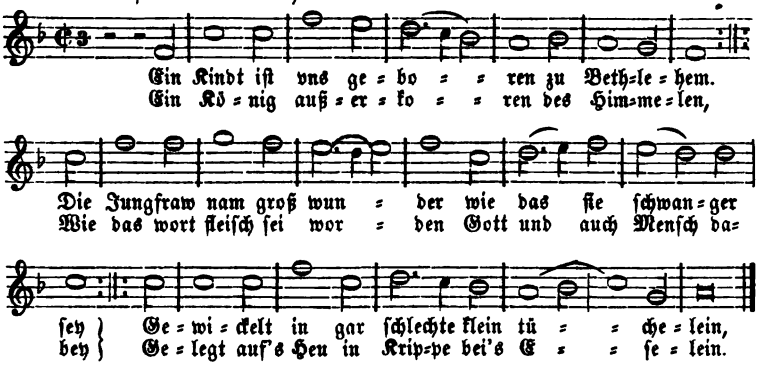
32. Chriſtus iſt erſtanden, ein Oſterlied, „alte Melodie, 1400". Meiſter I. S. 344.



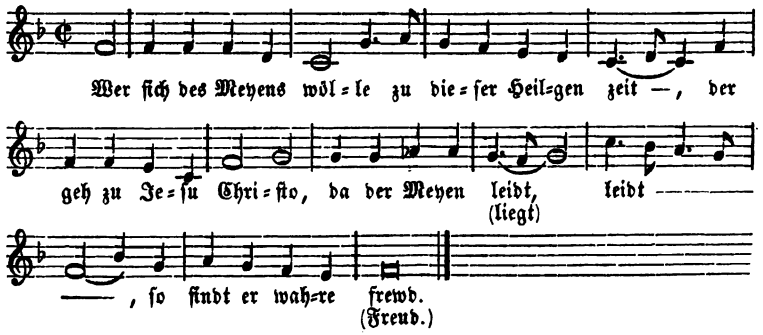
33. Geborn iſt uns ein Kindelein, ein Weihnachtslied. Meiſter I. S. 244.



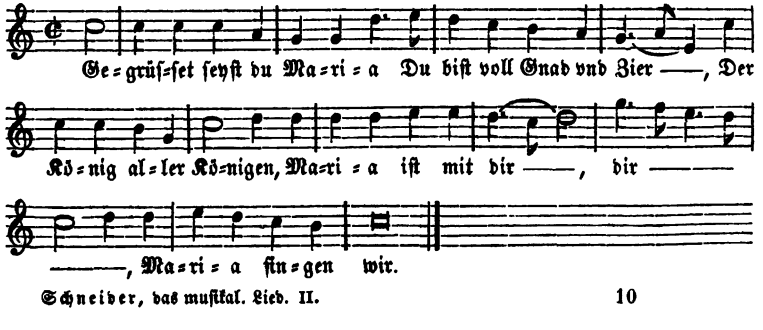
34. Ein Kind iſt uns geborn zu Bethlehem, ein Weihnachtslied. Meiſter I. S. 245. (Eine andere Singweiſe ſiehe bei Meiſter I. S. 246.)



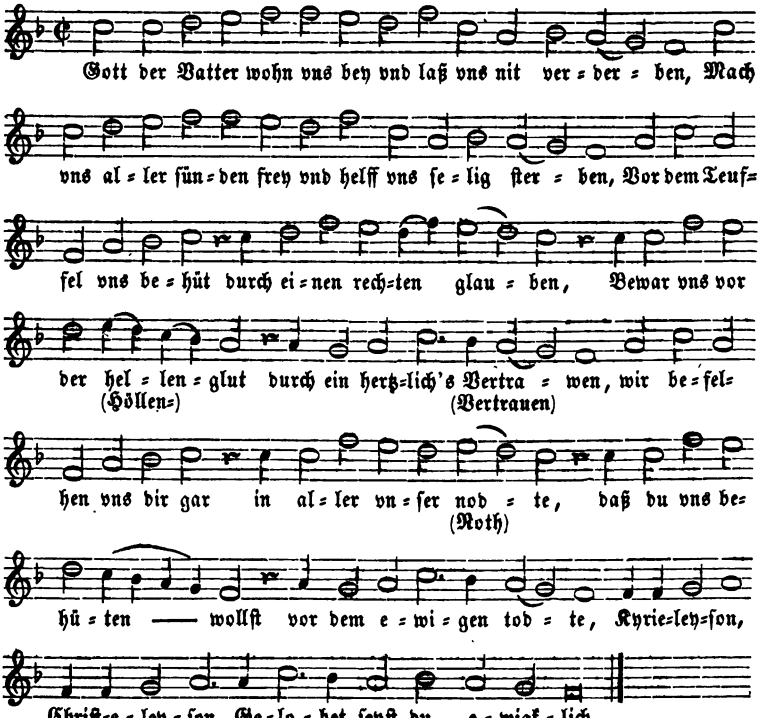
35. Wer ſich des Meyens wölle, ein altes geiſtliches Volkslied, beim Aufrichten des Maienbaums geſungen; ob ſchon aus dem 14ten Jahrh.? Meiſter I. S. 415.



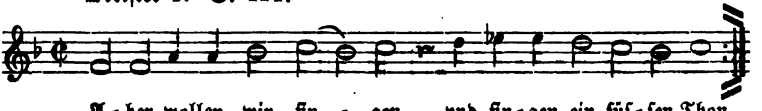
36. Gegrüßet ſeiſt du, Maria, ein Marienlied (auf die vorige Melodie). Meiſter I. S. 417.

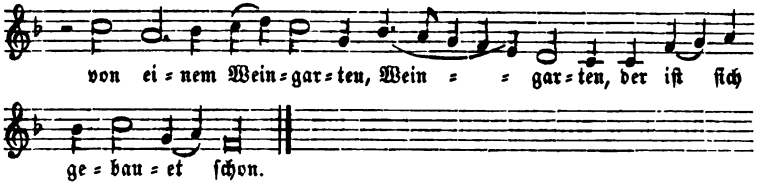


37. Gott der Vater wohn uns bei, eine Litanei in der Charwoche. Schon lange vor dem 15ten Jahrh. Meister I S. 381. — Mehrstimmig: Joh. Walther's Gsgbuch, 1524, Breslauer Gsgbuch, 1525, Nürnberger und Wittenberger Enchiridien, 1525, „120 Lieder für die gemeine Jugend", Joh. Ott's „121 Lieder", Nürnberg, 1534 (Tonsatz von Arn. de Bruck), „123 Gesänge für die gemeinen Schulen", 1544. Calvisius „Harmonia cantionum ecclesiasticarum". Leipzig, 1597. (Meister I. Anh. II. Nr. 10.)

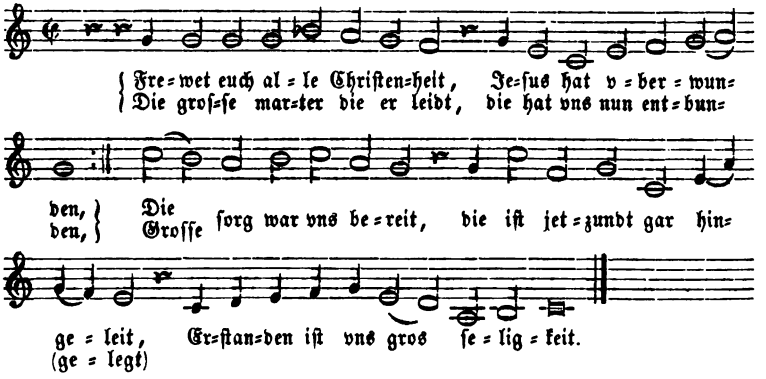


38. Aber wollen wir singen, „der Geistliche Weingarten" oder „das Weingartenlied", vermuthlich eine sehr alte Volksweise. Meister I. S. 411.

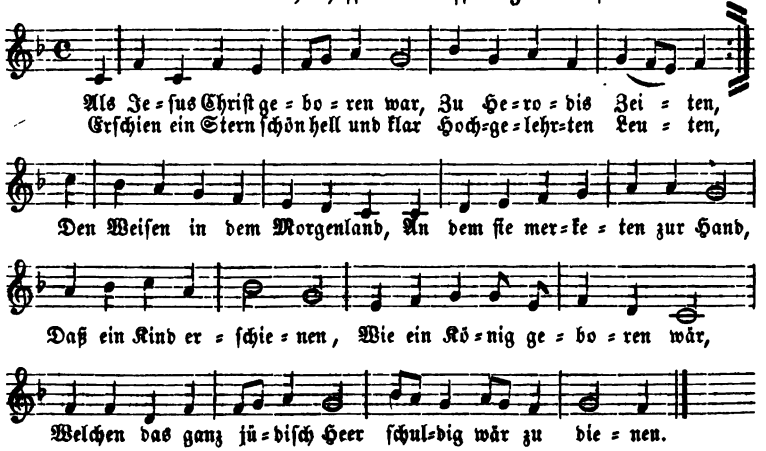




39. Freuet euch, alle Chriſtenheit oder: Freu dich, du werthe Chriſtenheit, ein altes Wallfahrtslied, vor 1500. Meiſter I. S. 357. — 4ſtimmig: H. Finck's „Schöne außerl. Lieder" Nürnberg, 1536.



40. Als Jeſus Chriſt geboren war, ein Lied „von den heil. drey Königen", zuerſt im Geſangbuche der Böhm. Brüder, 1544; die Melodie vermuthlich ſpätern Urſprungs. Meiſter I. S. 263.



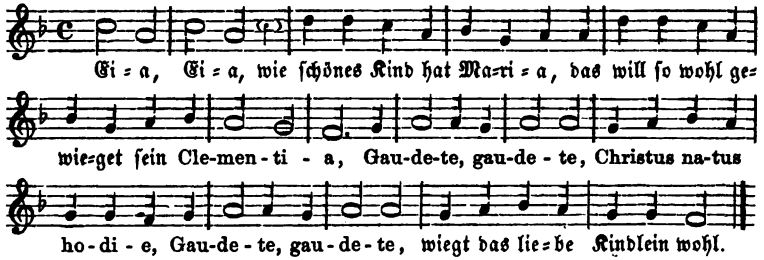
β. Weltliche Volksmelodien.

Bei der kritiklos unbefangenen Vermengung von Geistlichem und Weltlichem im Mittelalter ist auch der weltliche Volksgesang, was Entstehung und Gestalt der Melodien betrifft, vom religiösen nicht zu unterscheiden. Schon im frühesten Mittelalter findet sich, wie bereits Bd. I. S. 254 bei den „legendes populaires" erwähnt wurde, die Benutzung weltlicher Liedtexte und -melodien zu kirchlichem Zwecke, und das spätere Mittelalter ist darin treulich fortgefahren. Fromme Dichtungen dienten der weltlichen Freude oder Arbeit, und ursprünglich volksthümliche Melodien wurden in kirchlichen Gebrauch genommen. Viele Singweisen hatten daher doppelten Text, und eine und dieselbe Melodie erklang in der Kirche so gut wie bei den Geschäften des Alltagslebens.

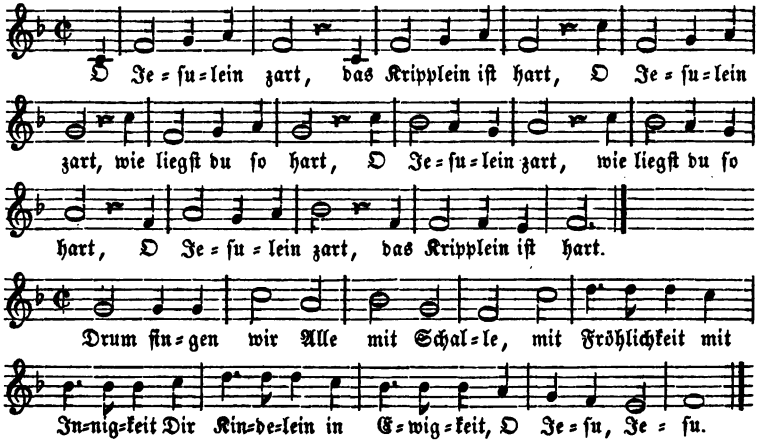
Aber auch eine direkte Umwandlung von weltlichen Volksliedern in religiöse, eine Umwandlung mit Gewalt und in polemischer Absicht hat, besonders seit dem 15ten Jahrhundert, stattgefunden, indem man entweder weltliche Liedtexte in geistliche umdichtete, oder weltliche Melodien auf fromme Texte sang — in keiner geringern Absicht, als den vielfach unsittlichen Volksgesang ganz zu verdrängen, indem man dem Volke den Geschmack daran verleidete und ihm, statt der Lust am Gemeinen und Obscönen, das sich auch schon damals im Volksliede fand, edlere, am liebsten fromme Lieder unterschob. Es sollte, wie Heinrich Knaust auf dem Titel seiner „Gassenhawer Reuter vnd Bergliedlein" (1571) sagt, „die böse ergerliche weiß, vnnütze vnd schampare (schandbare) Liedlein, auff den Gassen, Felde, Häusern, vnnd anderswo zu singen, mit der zeit abgehen, wann mann Christliche gute nütze Texte vnd wort darunter haben köndte".

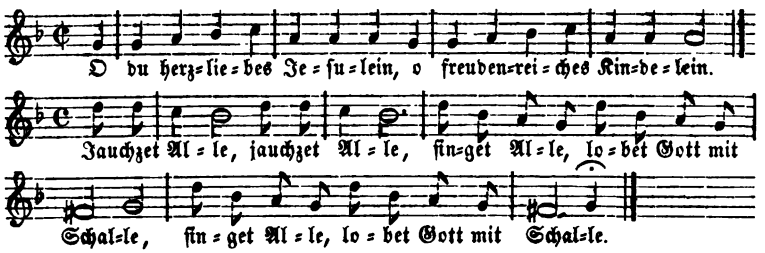
Dieser wechselseitige Austausch der beiden Gattungen an einander erschwert — auch musikalisch — die Unterscheidung der einen von der andern nicht wenig und spricht selbst dem sonst anerkannten kritischen Grundsatze Hohn, daß rhythmische Lockerheit oder geradezu Unrichtigkeit in der Melodik, sowie die Schleifung mehrer Töne über eine Sylbe, die sogen. Ligaturen, Kennzeichen kirchlichen Ursprungs seien, syllabische Textdeklamation hingegen, vollzähliger Rhythmus und symmetrischer Periodenbau ebenso sicher die volksthümliche Entstehung verbürgen. Am ähnlichsten sehen sich natürlich die beiderseitigen Melodien, je älter sie sind; je jünger dagegen ihr Ursprung, desto merkbarer scheiden sie sich von ein-

ander, desto entschiedener wirft das weltliche Volkslied den kirchlichen Schleppmantel von sich, desto unbefangener erhebt es die Stimme weltlicher Freude und echt menschlichen Gefühls. Für diesen weltlichen Ursprung sprechen — musikalisch — noch am Meisten jene kurzen, scharf rhythmisirten Sätzchen, aus denen sich, in nachahmender Anlehnung an die kirchlichen „Sequenzen" mit ihren einzelnen Melodieabschnitten, schon die ältesten Volksmelodien gebildet hatten; und dieser Grundzug bleibt auch in vielen spätern Melodien stehend. Ebenso beweist das zähe Festhalten eines Intervalls und dessen mehrmalige Wiederholung hinter einander für Entstehung der Singweise im Volke. Die übrigen Kennzeichen jedoch, und darunter auch der Refrain, der sonst immer auf volksthümliche Abstammung hinzudeuten pflegt, wiederholen sich gleich häufig in den geistlichen wie in den weltlichen Melodien. Ein Beispiel für die refrainartige Wiederholung einzelner Wörter im religiösen Volksgesange findet sich u. a. bei Meister (a. a. O. I. S. 185):



Beispiele kleiner rhythmischer Melodieansätze und zäher Tonwiederholung in geistlichen Volksmelodien sind folgende.





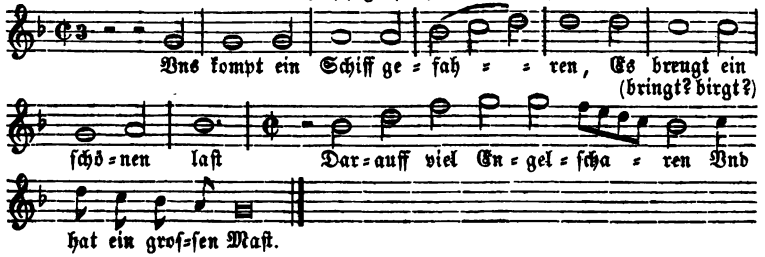
Benutzt doch ſogar das Reformationszeitalter höchſt muntere Melodien mit erotiſchen Texten zu dem frommen, neuzuſchaffenden proteſtantiſchen Choral. Der „gute Magen“ der Kirche verarbeitet auch die unverdaulichſten Biſſen in majorem Dei gloriam.

Sind daher die weltlichen Singweiſen mit den geiſtlichen ſo übereinſtimmend, ſo dulden oder fordern ſie auch keine beſondere Charakteriſtik, vielmehr findet das früher über den Volksgeſang im Allgemeinen Geſagte auch auf ſie Anwendung. Höchſtens der weltliche Text und Gebrauch, ſowie die lebhaftere Vortragsweiſe ſtempelte ſie zu weltlichen, muſikaliſch dagegen zeichnete ſie nichts vor den geiſtlichen Melodien aus.

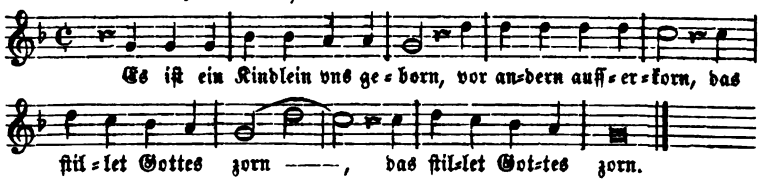
Aus dem 14ten Jahrhundert (1300 — 1400)

laſſen ſich textlich eine Anzahl weltlicher Volkslieder namhaft machen, die Becker in ſeiner „Hausmuſik“ S. 3 erwähnt, und deren Melodien ſich meiſt in der Limburger Chronik finden (neu herausgegeben von Vogel, 1828). Solche Lieder ſind: „Ach reines Weib von guter Art“ (um 1350). „Ach Gott, daß ich ſie meiden muſſ“ (um 1350). „Aber ſcheiden, ſcheiden, das thut wahrlich wehe“ (um 1360). „Ich bin ausgezählt“ (um 1370). „May, May, May, die wonnigliche Zeit“ (um 1370). „Die Wiederfahrt ich gänzlich jage“ (um 1380). Zugänglicher und geſanglich anſprechender ſind aus dem 14ten Jahrh. folgende wenige Volksmelodien.

1. Uns kommt ein Schiff gefahren. Meiſter I. S. 239.

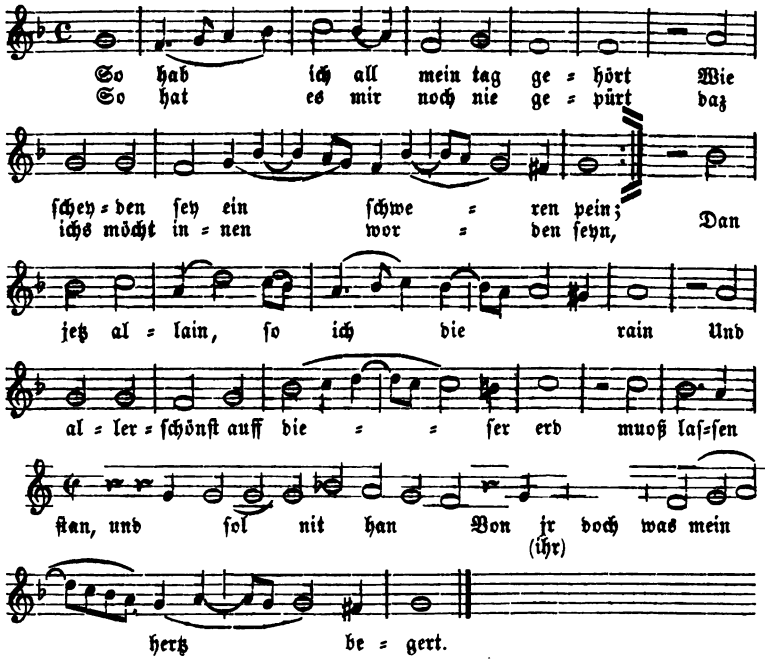


2. Es iſt ein Kindlein uns geborn, „ein ſehr altes Lied“, Weihnachtslied. Meiſter I. S. 203. (Siehe „Rel. Volksmel.“ Nr. 16 c, S. 138.)

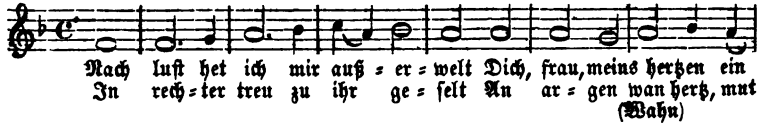


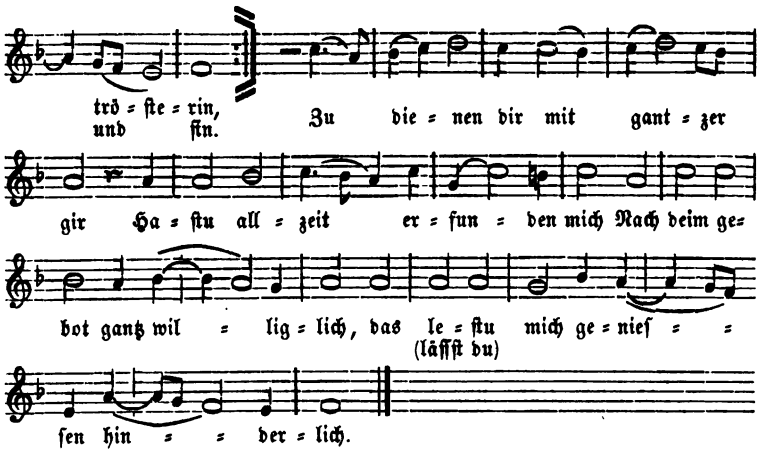
Aus dem 15ten Jahrhundert (1400 — 1500).

1. So hab ich all mein tag gehört. Schlick, „Tabulaturen Etlicher Lobgeſang und Lidlein“. Meintz, 1512. Becker, Lieder und Weiſen, I. S. 1.



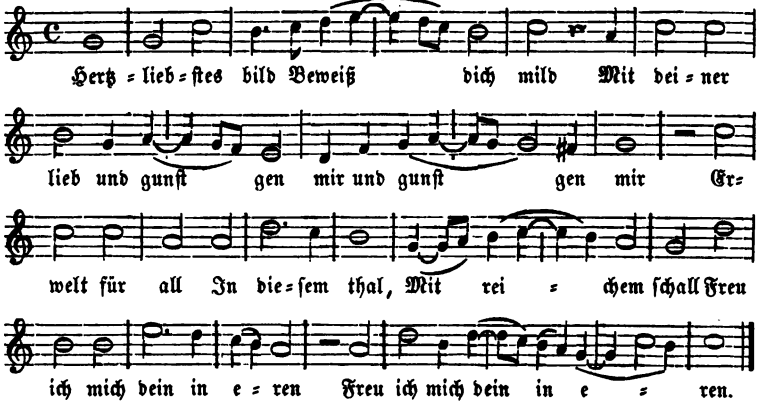
2. Nach luſt het ich mir außerwelt. Schlick, „Tab.“ 1512. Becker, Lieder und Weiſen, III. S. 3.



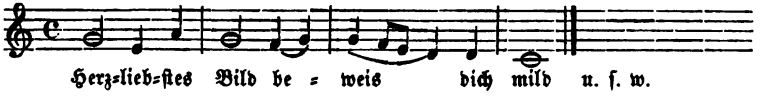


3. Hertzliebſtes bild beweiß dich mild. Schlick, „Tab.“ 1512. Öglin, 1512. Nr. 37. Forſter 1540. (Becker, „Hausmuſ.“ S. 83.) Becker, Lieder und Weiſen, I. S. 1.

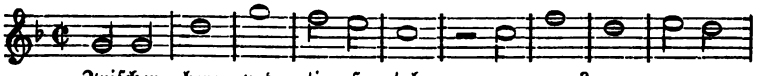
a. Schlick, 1512.

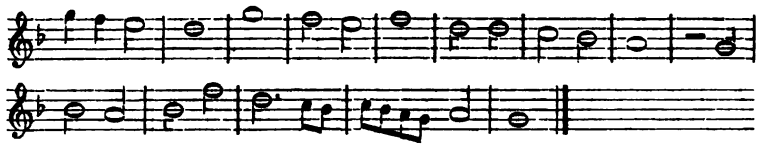


b. Öglin, 1512.

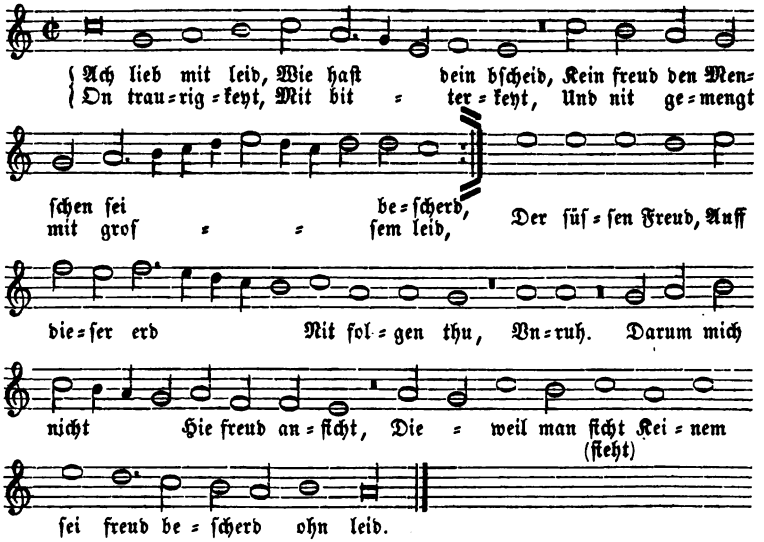


4. Zwiſchen berg und tiefe thal. Öglin, 1512. Nr. 3.

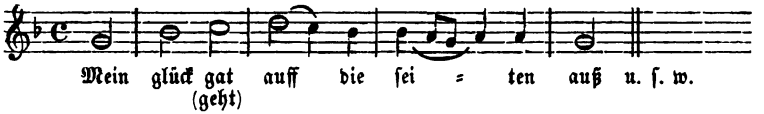




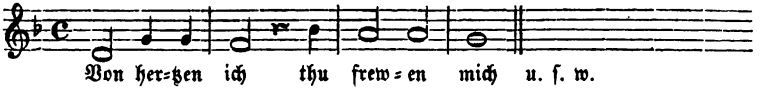
5. Ach lieb vnd leid = Ach lieb mit leid. Öglin, 1512. Nr. 6. „Christliche Reuter Lieder“ von Philipsen dem Jüngern u. s. w. Straßburg, 1582. Nr. 13.



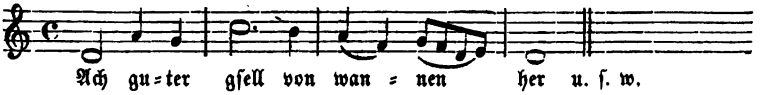
6. Mein glück gat auff die Seiten auß. Öglin, 1512. Nr. 9.



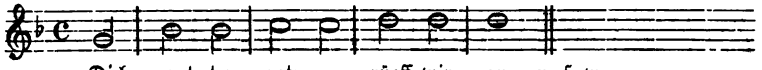
7. Von hertzen ich thu frewen mich. Öglin, 1512. Nr. 10. (Meiſter I. Anh. II. Nr. 2.)



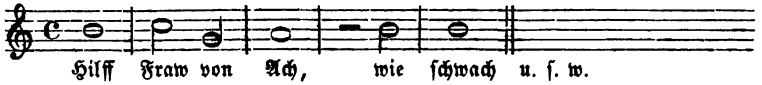
8. Ach guter gſell von wannen her. Öglin, 1512. Nr. 30.



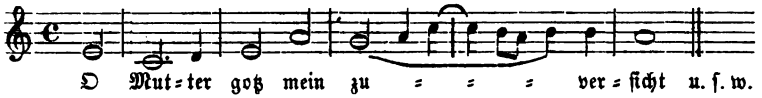
9. Dich mutter gotz (Gottes) rüeff wir an. Öglin, 1512. Nr. 2. (Meiſter I. Anh. II. Nr. 1.)



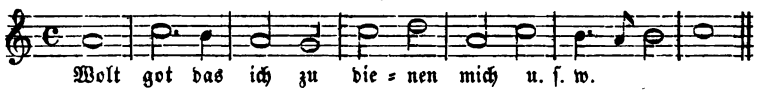
10. Hilf fraw von Ach, wie ſchwach. Öglin, 1512. Nr. 2. (Meiſter I. Anh. II. Nr. 2.)



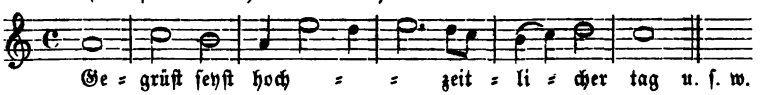
11. O mutter gotz mein zuverſicht. Öglin, 1512. Nr. 35. (Meiſter I. Anh. II. Nr. 3.)



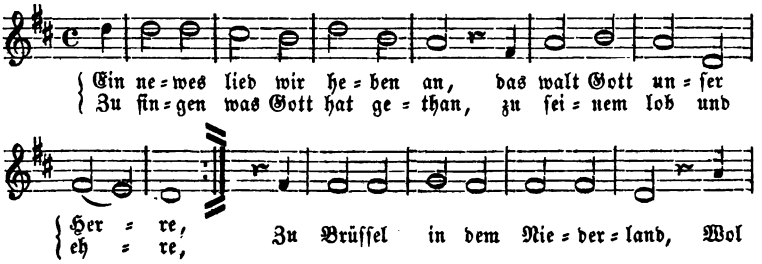
12. Wolt got das ich zu dienen mich. Öglin, 1512. Nr. 36. (Meiſter I. Anh. II. Nr. 4.)

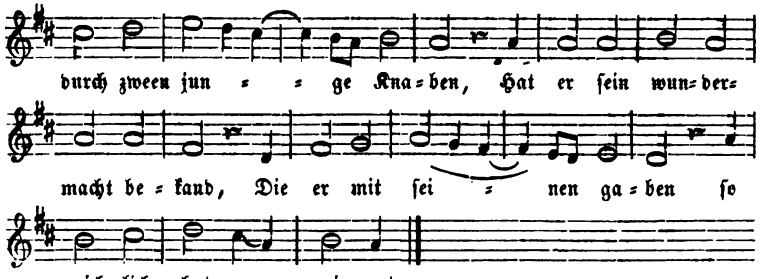


13. Gegrüſt ſeyſt hochzeitlicher Tag. Öglin, 1512. Nr. 40. (Meiſter I. Anh. II. Nr. 5.)

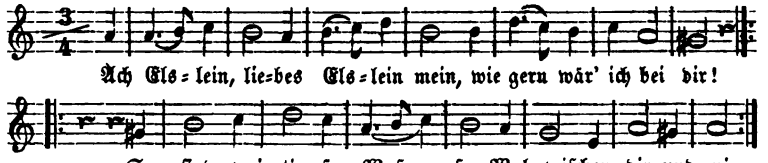


14. Ein newes lied wir heben an. Joh. Walther: „Geiſtl. Gſgbüchlein", Wittenberg, 1525. Becker, Lieder und Weiſen, II. S. 3.

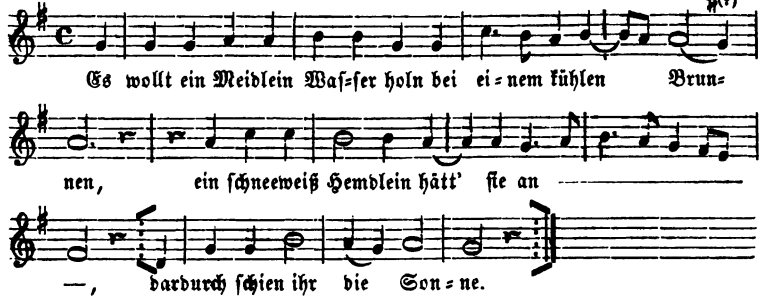




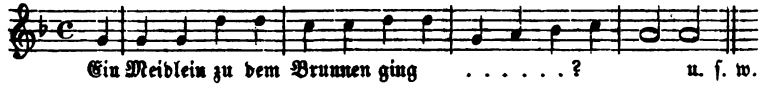
15. Ach Elslein, liebes Elslein mein. H. Gerle: „Muſica Teutſch“. Nürnberg, 1532. Joh. Ott: „121 Lieder“. 1534. Nr. 37. Newſidler: „Künſtlich Lautenbuch“. Nürnberg, 1536. P. Schöffer: „65 teutſche Lieder“. Straßburg, 1537. Nr. 9. Joh. Ott: „115 Liedlein“. 1544. — Becker, Lieder und Weiſen, II. S. 8.



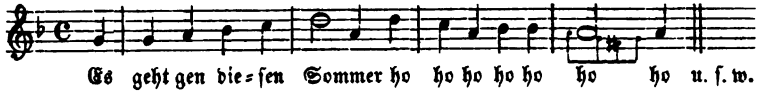
16. Es wollt ein Meidlein Waſſer hol'n. Joh. Ott: „121 Lieder“. 1534. Nr. 62. Forſter: „Der ander theil Teutſcher Liedlein“. 1540. Nr. 23.



17. Ein Meidlein zu dem Brunnen ging. Joh. Ott: „121 Lieder“. 1534. Nr. 59.

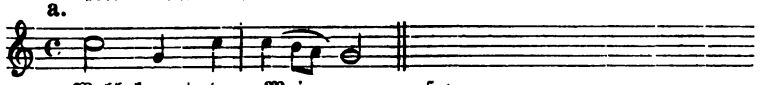


18. Es geht gen dieſen Sommer. Joh. Ott: „121 Lieder“. 1534. Nr. 4.

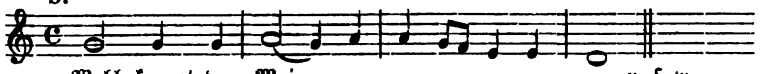


19. Wohl kommt der Mai. Joh. Ott: „121 Lieder“. 1534. Nr. 55 und 56.

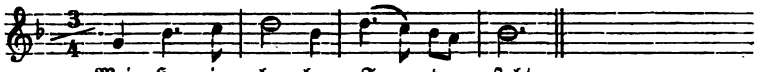
a.



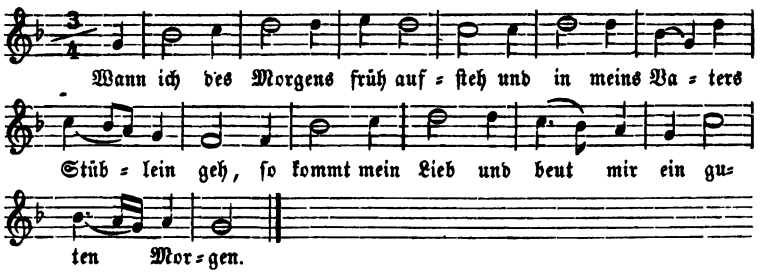
b.



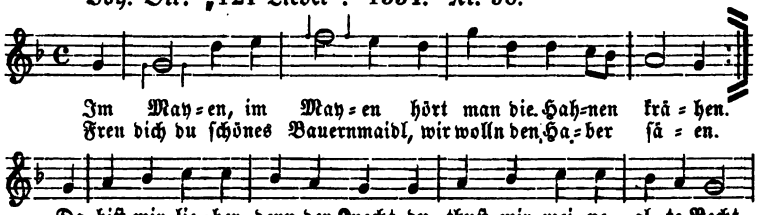
20. Mein Herz in hohen Freuden ſteht. Joh. Ott: „121 Lieder“. 1534. Nr. 65.

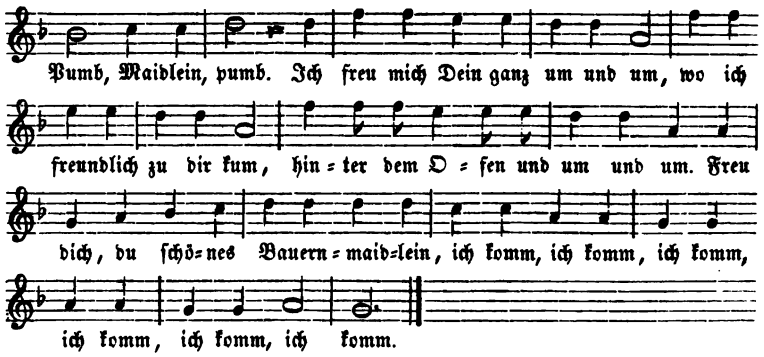


21. Wann ich des Morgens früh aufſteh. Joh. Ott: „121 Lieder“. 1534. Nr. 67.

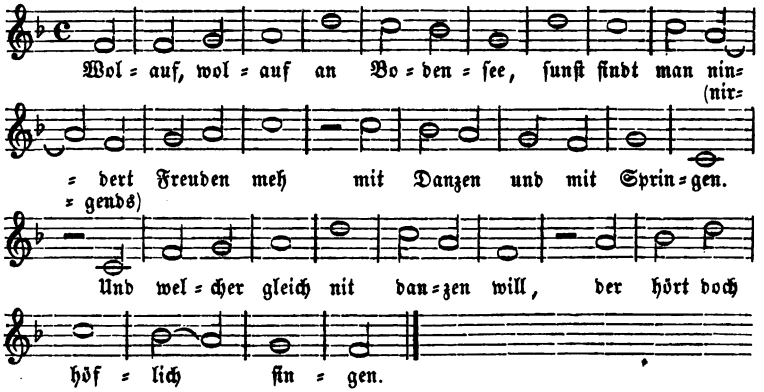


22. Im Mayen, im Mayen hört man die Hähne krähen. Joh. Ott: „121 Lieder“. 1534. Nr. 96.



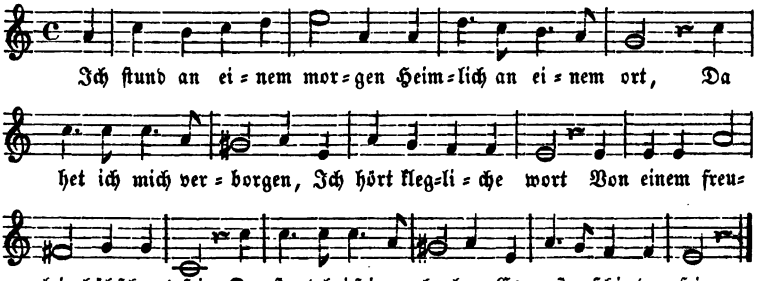


23. Wohlauf, wohlauf an Bodenſee. Joh. Ott: „121 Lieder“. 1534. Nr. 88.

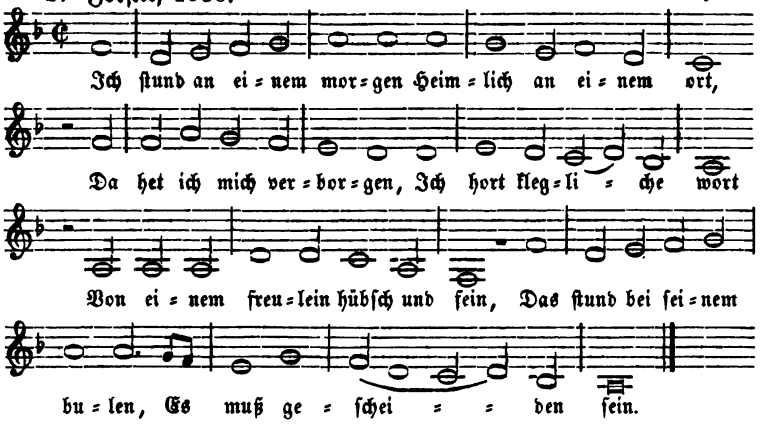


24. Ich ſtund an einem Morgen. Joh. Ott: „121 Lieder“. 1534. (4 Mal: Nr. 3. Nr. 22 ff.) H. Finck, 1536. Nr. 18. Forſter: „Außzug“. 1539. (Meiſter I. S. 138. 139.)

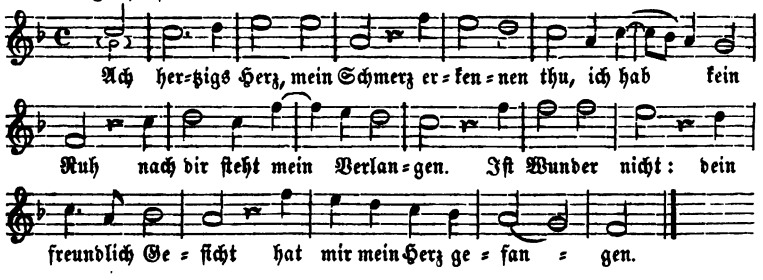
a. Joh. Ott. 1534.



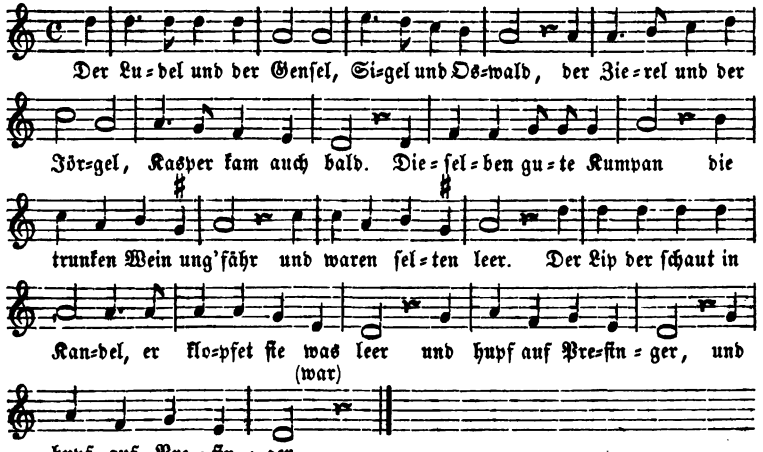
b. Forſter, 1539.



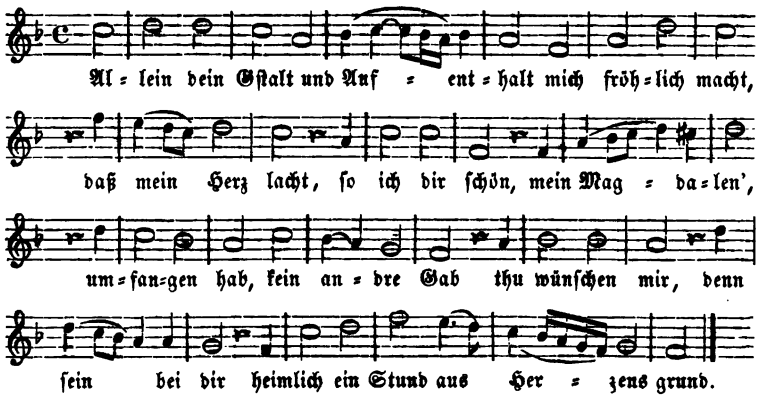
25. Ach hertzig's Herz, mein Schmerz. H. Finck, 1536. Nr. 8. Forſter, 1539.



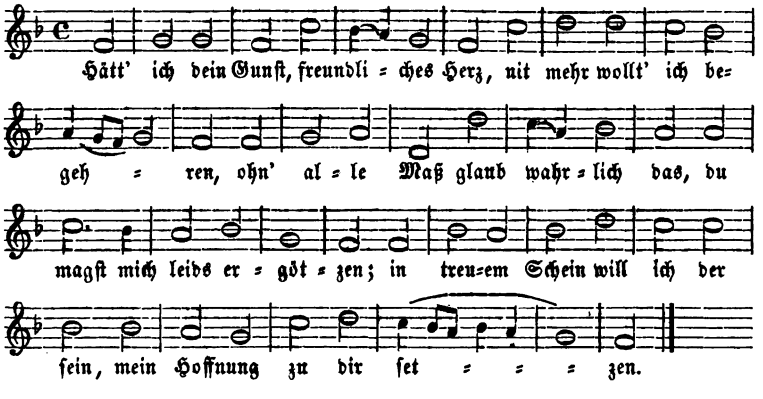
26. Der Lubel und der Genſel. H. Finck, 1536. Nr. 10.



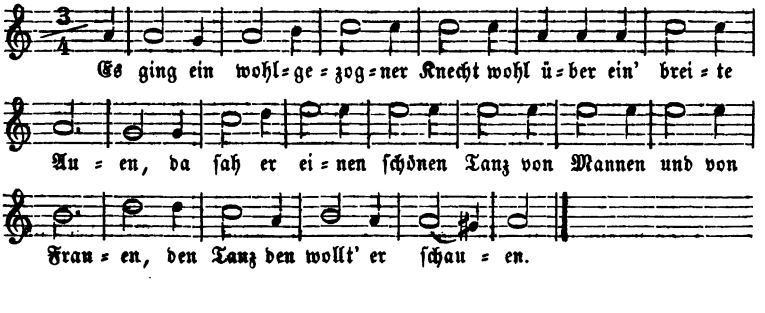
27. Allein dein Gstalt und Aufenthalt. H. Finck, 1536. Nr. 16.



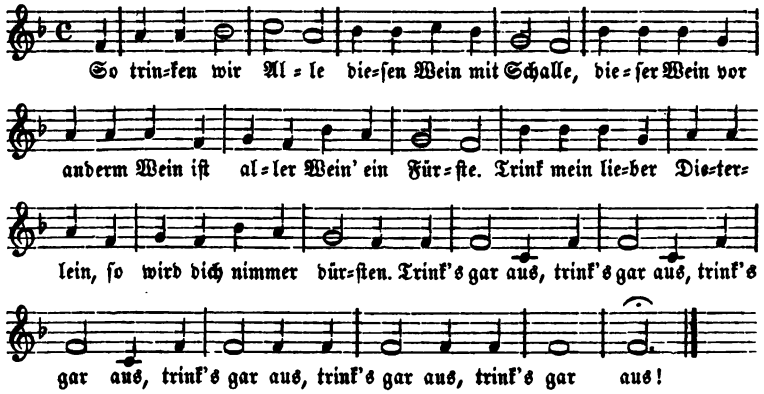
28. Hätt' ich dein Gunst, freundliches Herz. H. Finck, 1536. Nr. 32.



29. Es ging ein wohlgezogner Knecht. H. Finck, 1536. Nr. 47.

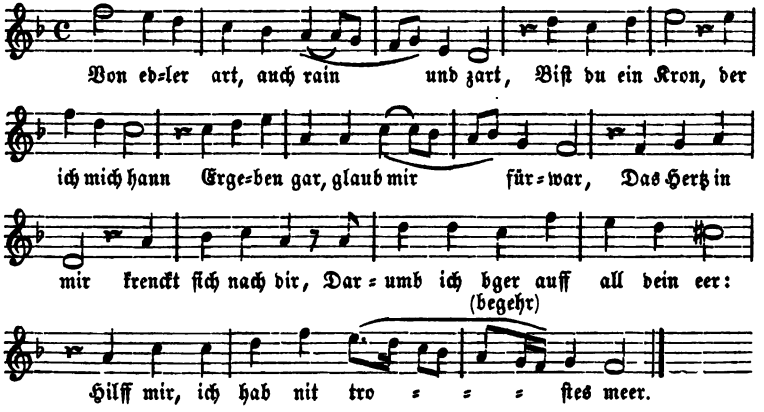


30. So trinken wir Alle dieſen Wein mit Schalle. H. Finck, 1536. Nr. 45. Forſter, 1540 (2 Mal).

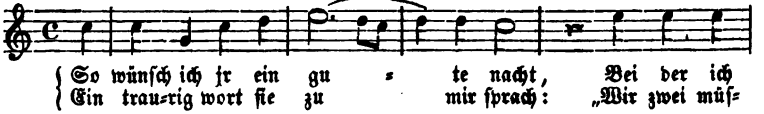


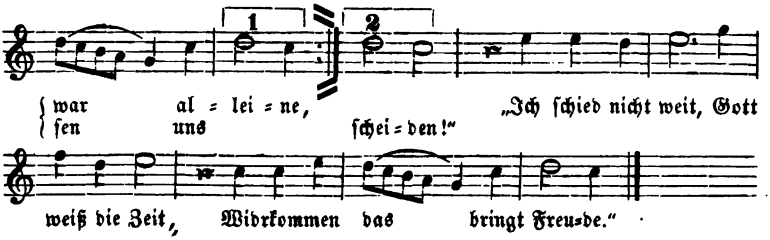
Andere Melodien: Jac. Meiland: „Newe auserleſ. Teutſche Liedlein". 1569. Scandellus: „Newe und luſtige Liedl." 1570. Orl. Laſſo: „Newe Teutſche Lieder". 1576 u. 1582.

31. Von edler Art, auch rain und zart. Newſidler: „Lautenbuch". 1536. Becker, Lieder und Weiſen, I. S. 4.

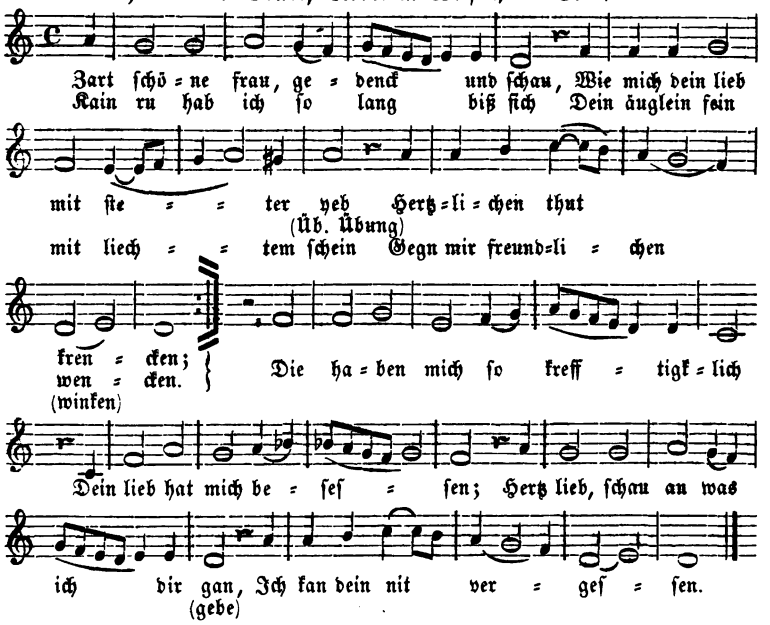


32. So wünſch ich jr (ihr) ein gute Nacht. Newſidler: „Lautenbuch". 1536. Becker, Lieder und Weiſen, I. S. 5.

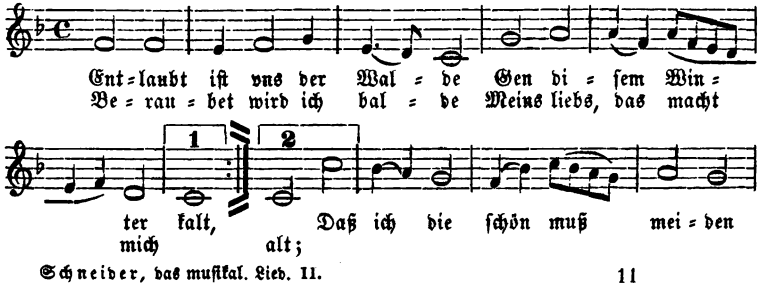


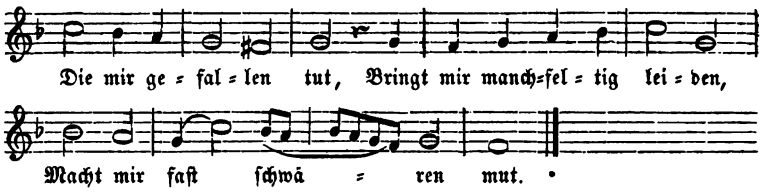


33. Zart ſchöne Frau, gedenck und ſchau. Newſidler: „Lautenbuch“. 1536. Becker, Lieder u. Weiſen, I. S. 7.

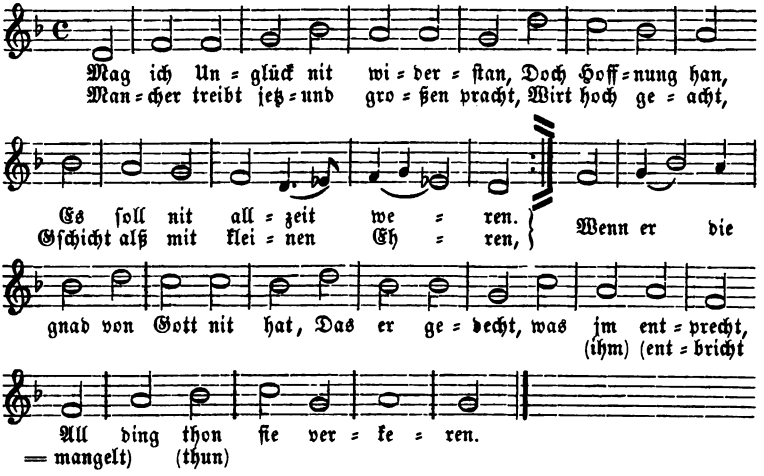


34. Entlaubt iſt uns der Walde. Newſidler: „Lautenbuch“. 1536. P. Schöffer, 1537. Nr. 42. Becker, Lieder und Weiſen, II. S. 9.

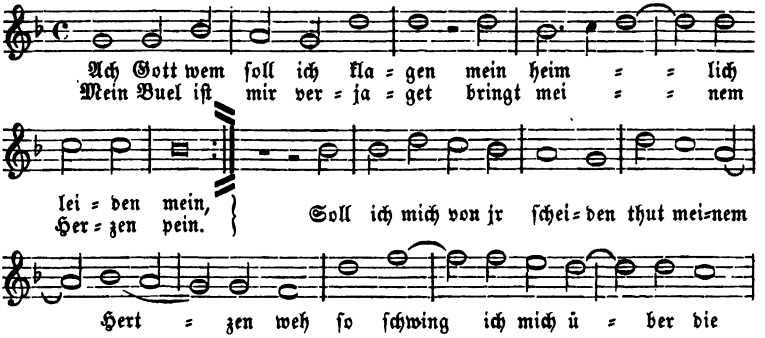


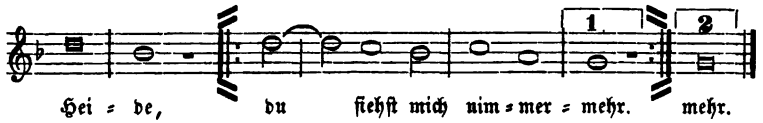


35. Mag ich Unglück nit widerſtan. Newſidler: „Lautenbuch“. 1536. (Becker, Lied. u. Weiſ., II. S. 11.) Forſter, 1539. (Becker, Hausmuſ. S. 75.) Herm. Schein: „Kantional“. 1627. (Becker, Hausmuſ. S. 77.)

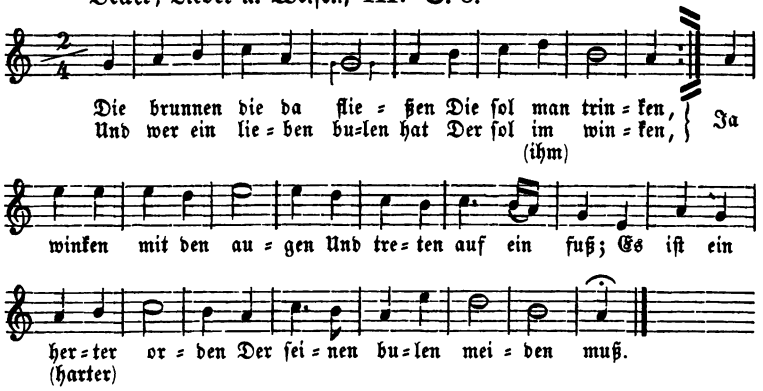


36. Ach Gott, wem ſoll ich klagen. P. Schöffer, 1537. Nr. 54. Souter Liedekens. 1540. Pſalm 67. Le Maiſtre: „Geyſtl. u. Weltl. Teutſche Geſeng“. 1566. Nr. 92. (Kade, „Le Maiſtre“, S. 67.) Scandellus: „Newe u. luſtige Liedlein“. 1570.

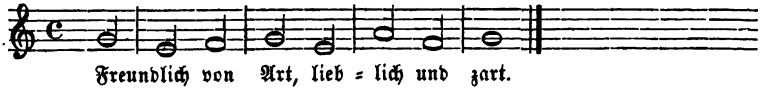




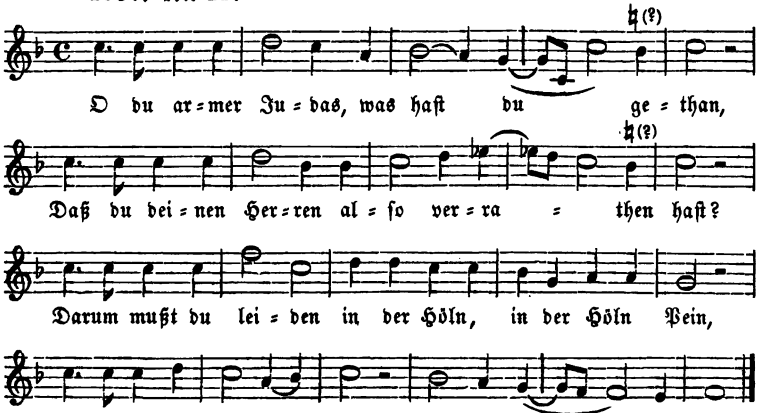
37. Die Brunnen die da fließen. P. Schöffer, 1537. Nr. 13. Becker, Lieder u. Weisen, III. S. 8.



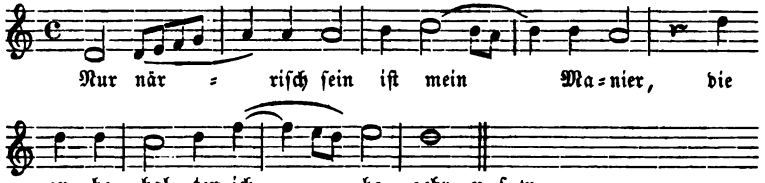
38. Freundlich von Art, lieblich und zart. P. Schöffer, 1537. Nr. 4.



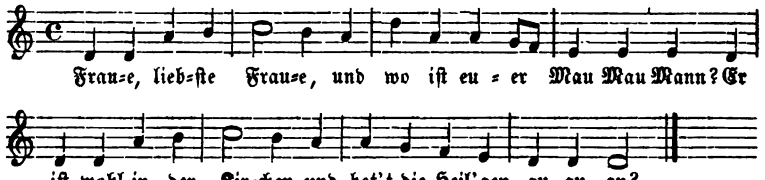
39. O du armer Judas, was hast du gethan? P. Schöffer, 1537. Nr. 12.



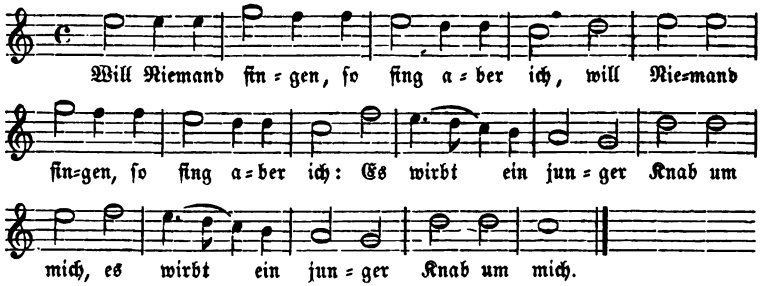
40. Nur närriſch ſein iſt mein Manier. P. Schöffer, 1537. Nr. 33.



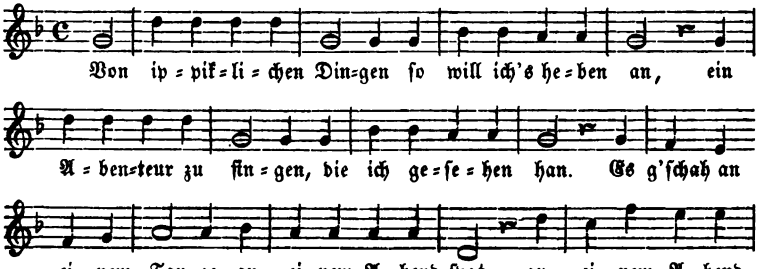
41. Fraue, liebſte Fraue. P. Schöffer, 1537. Nr. 56.

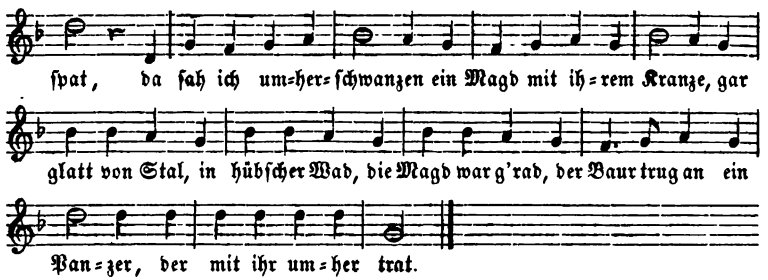


42. Will Niemand ſingen, ſo ſing aber ich. P. Schöffer, 1537. Nr. 57.

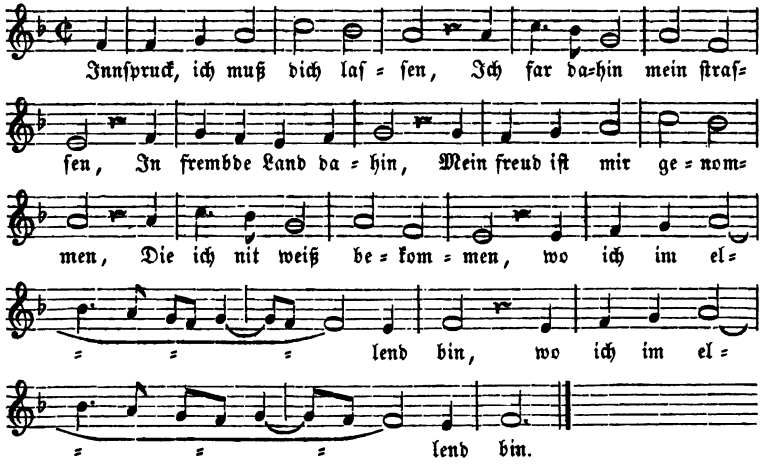


43. Von ippiklichen (üppiglichen) Dingen. P. Schöffer, 1537. Nr. 62.

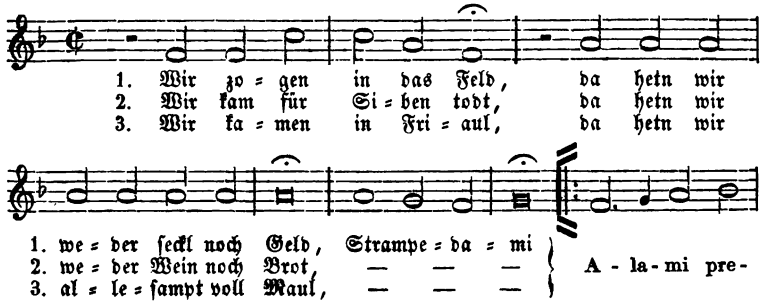


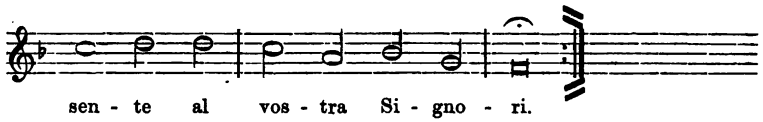


44. Innſpruck ich muß dich laſſen. Forſter: „Außzug". 1539. Forſter: „Außbund". 1549. (Meiſter I. S. 136.) Herm. Schein: „Kantional". 1627. (Becker, Hausmuſ. S. 72. 73.)

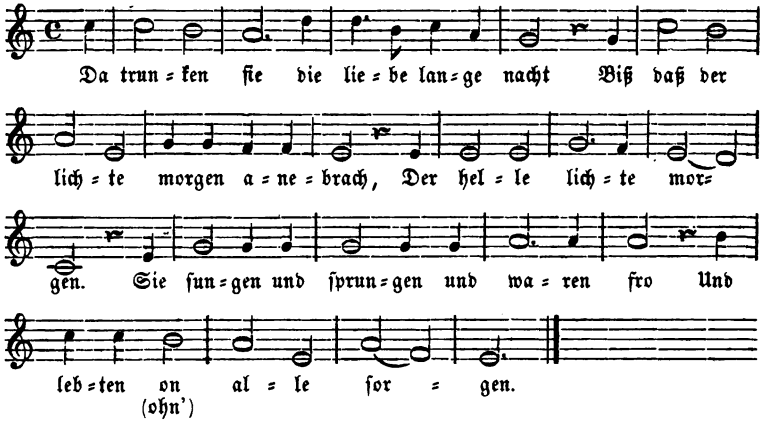


45. Wir zogen in das Feld, ein Landsknechtlied. Forſter, II. 1539. Nr. 20. Caſper Glauner: „Ander Theil newer teutſcher Geſänge". 1578. Nr. 20. (Kade: „Le Maiſtre", S. 29.)

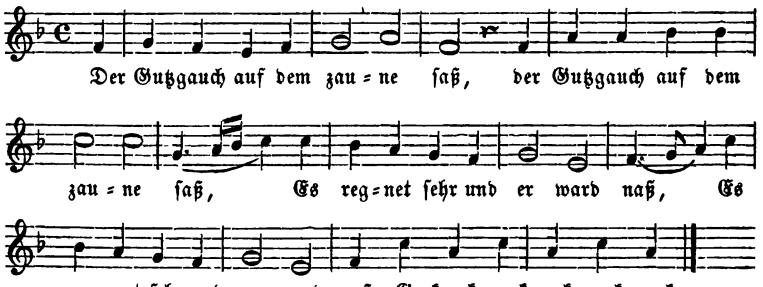




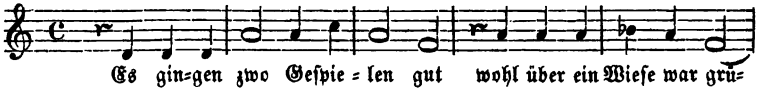
46. Da trunken ſie die liebe lange Nacht. Forſter: „Außzug". 1540. (Becker, Hausmuſ. S. 82.) Becker, Lied. u. Weiſ., I. S. 11, giebt die Melodie der Oberſtimme; die Melodie des Tenor (cantus firmus) lautet:

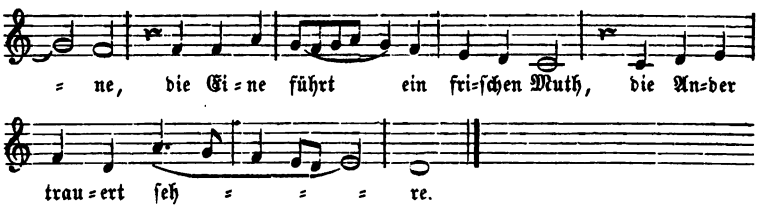


47. Der Gutzgauch auf dem Zaune ſaß. Forſter, 1540. (Becker, Hausmuſ. S. 79.) Becker, Lieder u. Weiſen, I. S. 10.

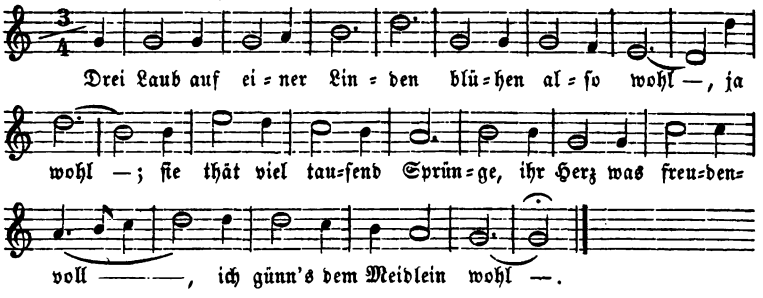


48. Es gingen zwo Geſpielen gut. Souter Liedekens, 1540. Pſalm 8.

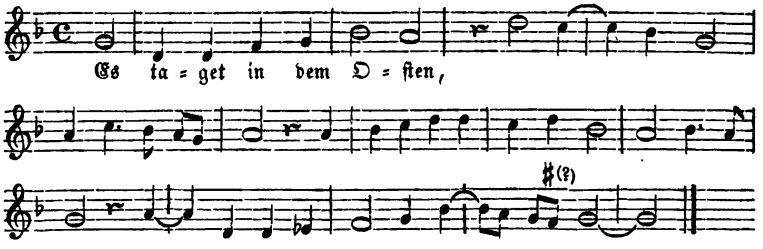




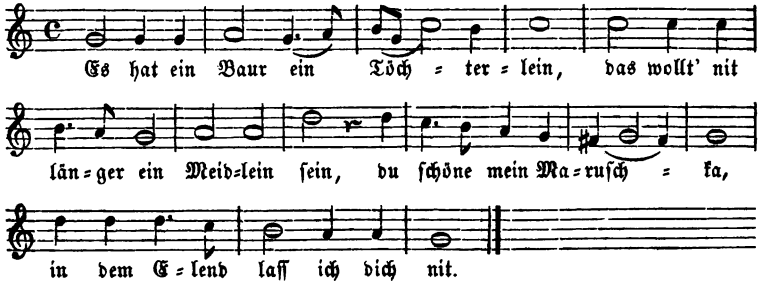
49. Drei Laub auf einer Linden. Forſter, 1540. Nr. 76. 1549, 1553, 1565.



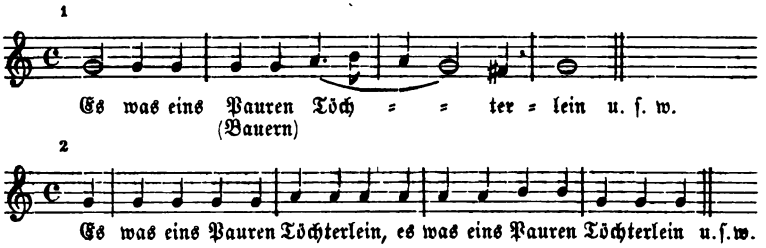
50. Es taget in dem Oſten. Souter Liedekens, 1540. Pſalm 4.



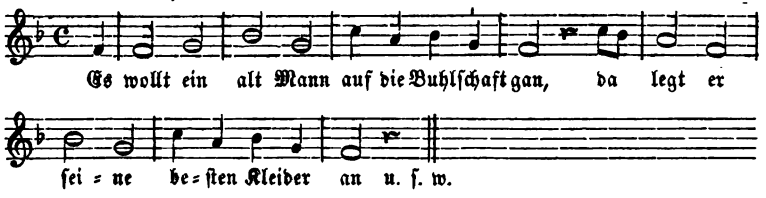
51. Es hat ein Baur ein Töchterlein. a. Joh. Ott: „115 Liedlein", 1544. (Forkel, Allgem. Geſch. d. Muſ. II. S. 676.)



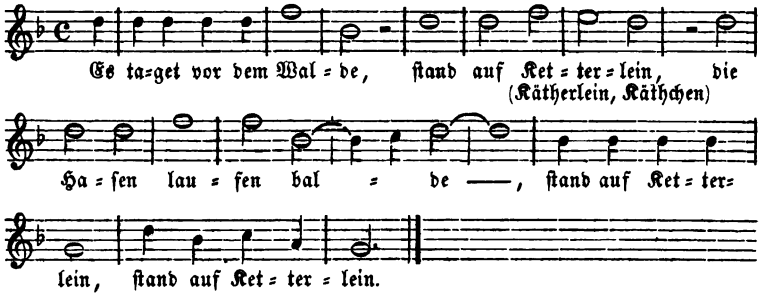
b. 2 ähnliche Melodien: Joh. Ott: „121 Lieder", 1534. Nr. 33 und 34.



52. Es wolt ein alt Man auf die Buhlſchaft gan. Joh. Ott: „115 Liedlein", 1544. (Forkel, Allg. Geſch. d. Muſ. II. S. 686.)

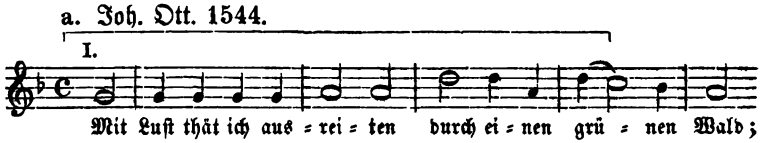


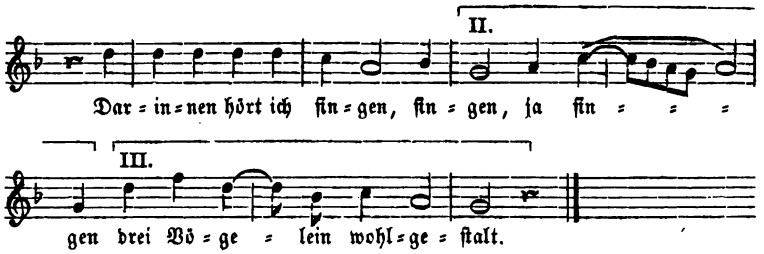
53. Es taget vor dem Walde. Joh. Ott: „115 Liedlein", 1544. Le Maiſtre: „Geyſtl. u. Weltl. Teutſche Geſeng". 1566. Nr. 92.



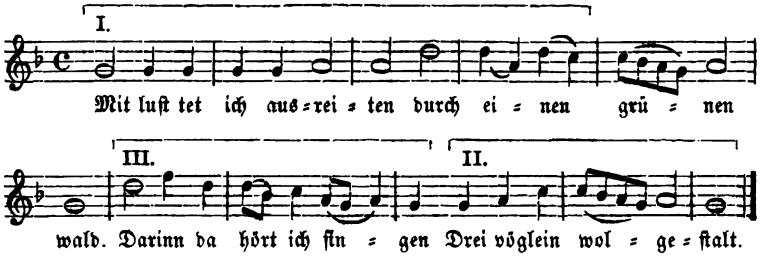
54. Mit Luſt thät ich ausreiten. Joh. Ott: „115 Liedl.", 1544. Ammerbach: „Tabulatur". Leipzig, 1571. Becker, Lied. u. Weiſ., II. S. 14.

a. Joh. Ott. 1544.



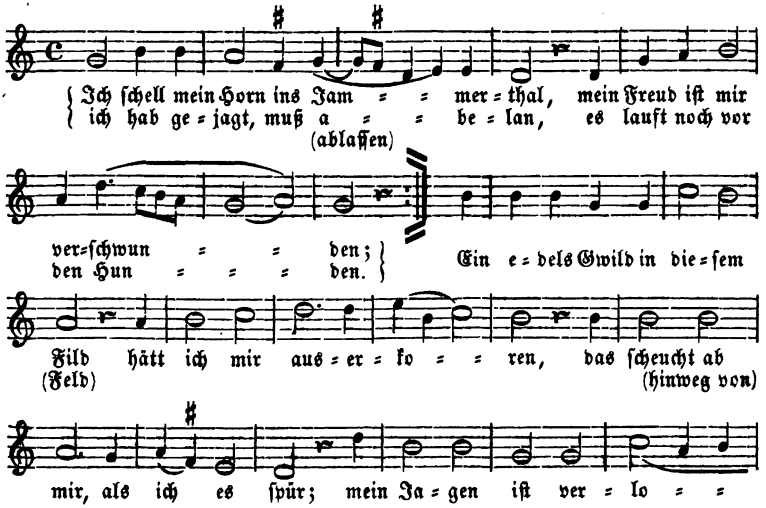


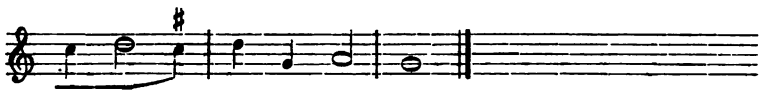
b. Ammerbach, 1571.



Anm. Beide Melodien ſind eine und dieſelbe, nur mit Verſetzung ihrer einzelnen Beſtandtheile, wie die mit I. II. und III. bezeichneten Stellen zeigen.

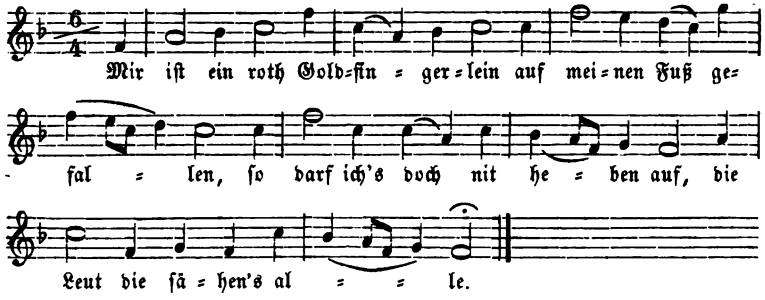
55. Ich ſchell mein Horn in's Jammerthal. Joh. Ott: „115 Liedl." 1544. H. Gerle: „Muſica u. Tabulatur", 1546. Ochſenkhun: „Tabulaturbuch", 1558. Ammerbach: „Tabulatur", Leipzig, 1571. Becker, Lied. u. Weiſ., II. S. 20.



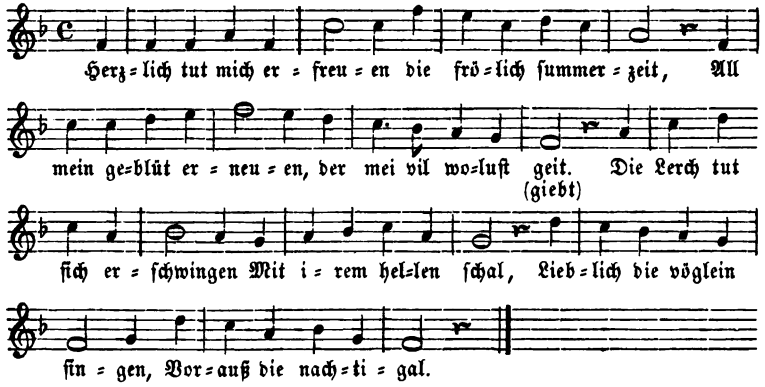


Anm. Die Ammerbach'ſche Melodie ſtimmt mit vorſtehender wieder in ganzen Perioden überein.

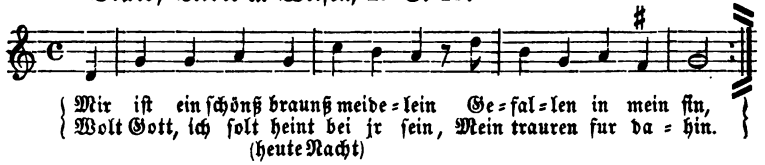
56. Mir iſt ein roth Goldfingerlein. Joh. Ott: „115 Liedl.", 1544. Nr. 4. Forſter, V. 1556. Nr. 6. Nr. 9.

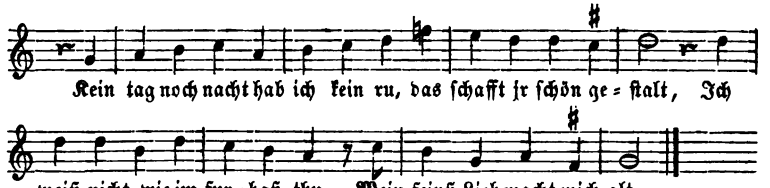


57. Herzlich thut mich erfreuen. Bicinia Gallica. 1545. Tom. I. Nr. 91. Becker, Lied. u. Weiſ., III. S. 11.

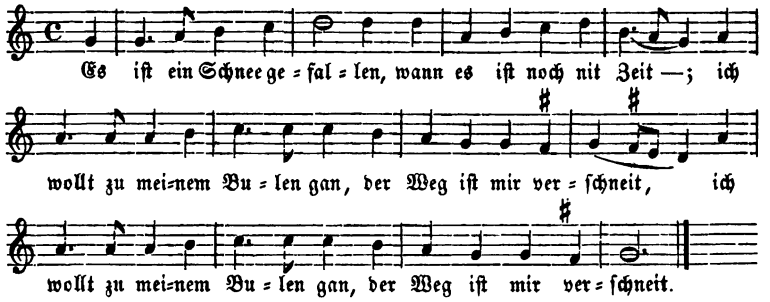


58. Mir iſt ein ſchönß braunß meidelein. Forſter, 1549. Becker, Lieder u. Weiſen, I. S. 12.

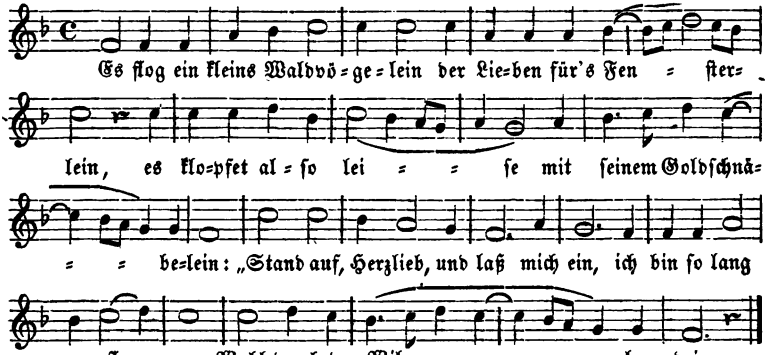




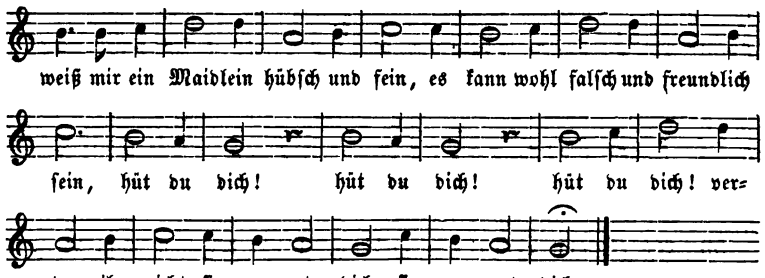
59. Es iſt ein Schnee gefallen. 68 Lieder von vom Berg u. Neuber (1542 — 1563). Nr. 48.



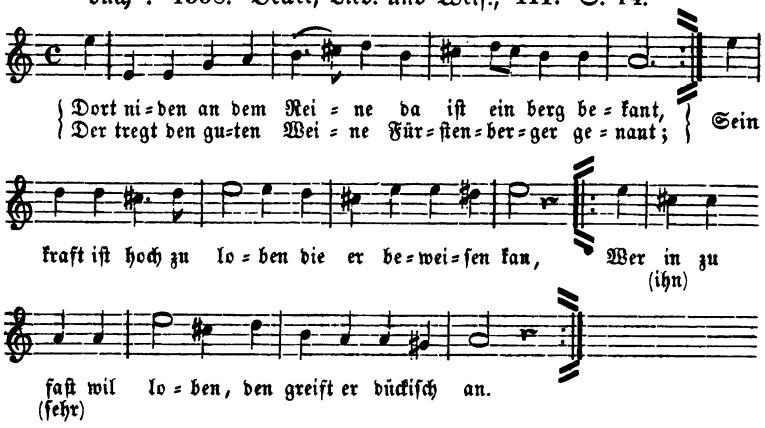
60. Es flog ein kleins Waldvögelein (weiß Vögelein). 68 Lieder von vom Berg u. Neuber (1542 — 1563). Nr. 27. Beuttner's Gſgbuch, Grätz, 1602. Corner's „Großes kathol. Gſgbuch", 1625. 1631. Meiſter I. S. 157. 158.



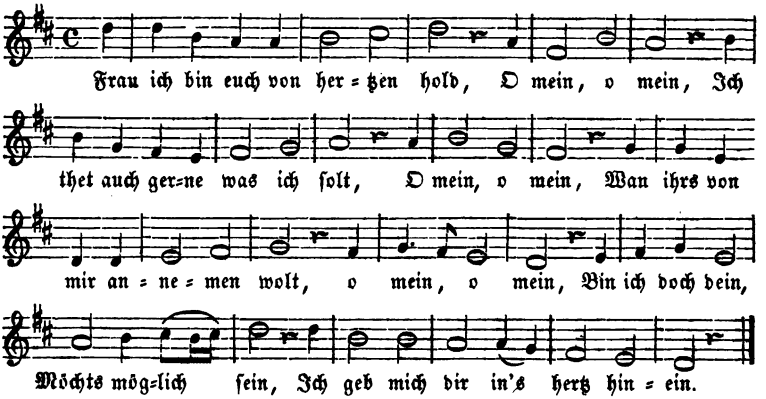
61. Hüt du dich. 68 Lieder von vom Berg und Neuber (1542 — 1563).



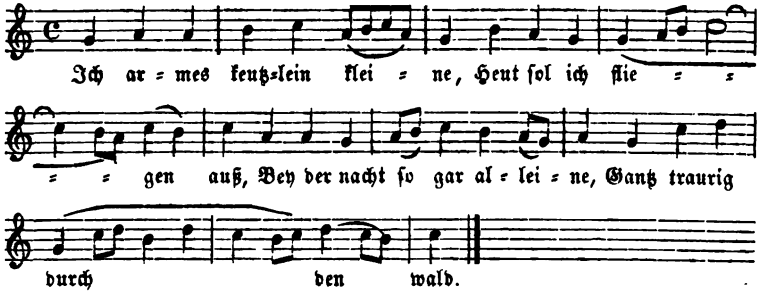
62. Dort niden an dem Rheine. Ochſenkhun: „Tabulaturbuch“. 1558. Becker, Lied. und Weiſ., III. S. 14.



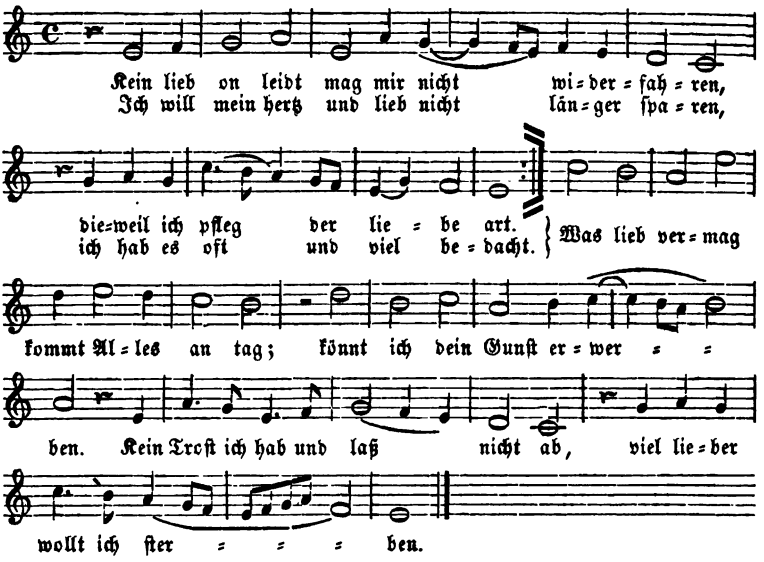
63. Frau ich bin euch von Herzen hold. Ochſenkhun: „Tabulaturbuch“. 1558. Becker, Lied. u. Weiſ. III. S. 16.



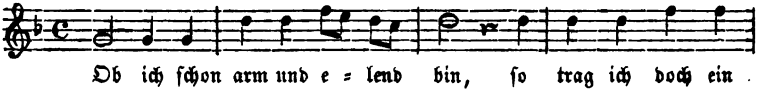
64. Ich armes Keutzlein kleine. Ochſenkhun: „Tabulaturbuch“. 1558. Becker, Lied. und Weiſ., I. S. 14.

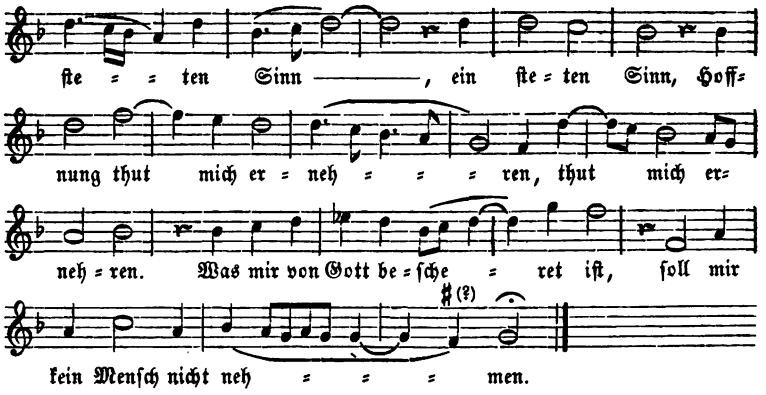


65. Kein Lieb ohn' Leid mag mir nicht widerfahren. Le Maiſtre: „Geyſtl. u. Weltl. Teutſche Geſeng“. 1566 (2 Mal). (Kade, „Le Maiſtre“ S. 67.) Scandellus: „Newe u. luſtige Liedl.“ 1570. Melch. Franck: „Muſical. Bergkreyhen“. 1602.

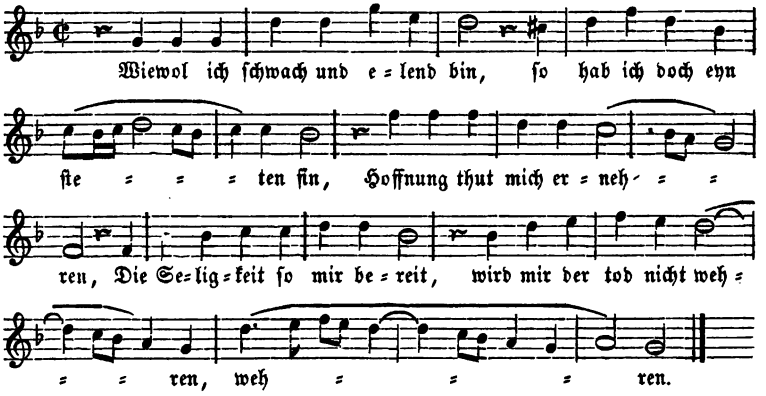


66. Ob ich ſchon arm vnd elend bin. Le Maiſtre: „Geyſtl. u. Weltl. Teutſche Geſeng“. 1566. Nr. 92. (Kade, „Le Maiſtre“, Muſ. Beil. S. 49.)

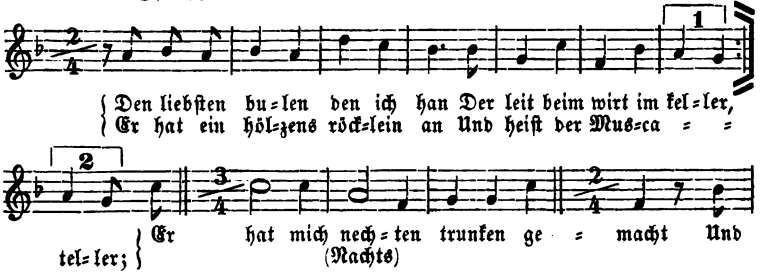


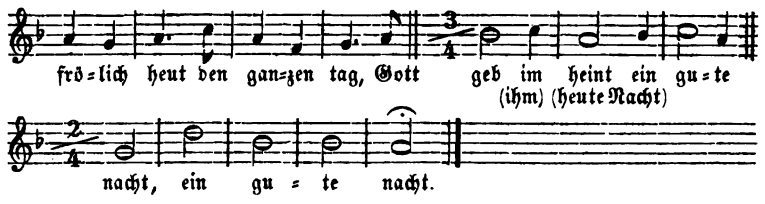


67. Wiewol ich ſchwach und elend bin. Philipſen der Jüngere: „Chriſtliche Reuter=Lieder", Straßburg, 1582. Nr. 7. Becker, Lied. u. Weiſ., I. S. 57.

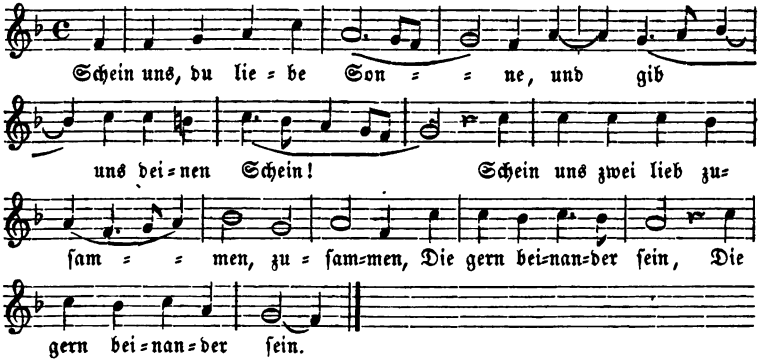


68. Den liebſten Bulen den ich han. Scandellus: „Newe u. luſt. Liedl." 1570. Meiſter I. S. 136. Becker, Lied. u. Weiſ., II. S. 13.

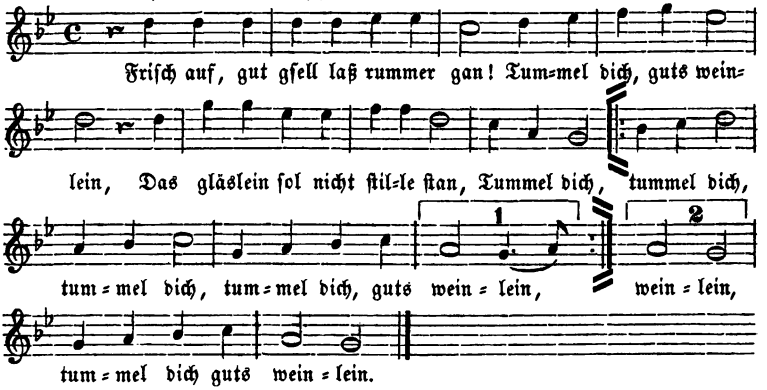




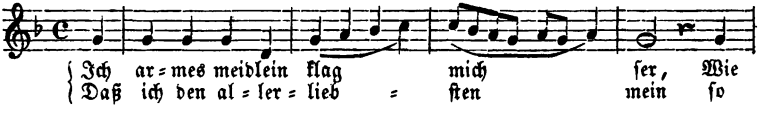
69. Schein uns du liebe Sonne. Scandellus: „Newe u. luſt. Liedl." 1570. Becker, Lied. u. Weiſ., III. S. 18.

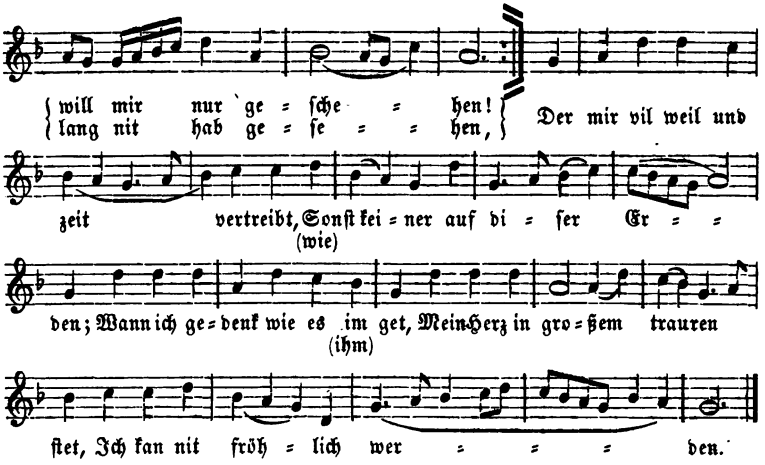


70. Friſch auf, gut Gſell. Ammerbach: „Tabulatur." 1571. Becker, Lied. u. Weiſ., II. S. 15.

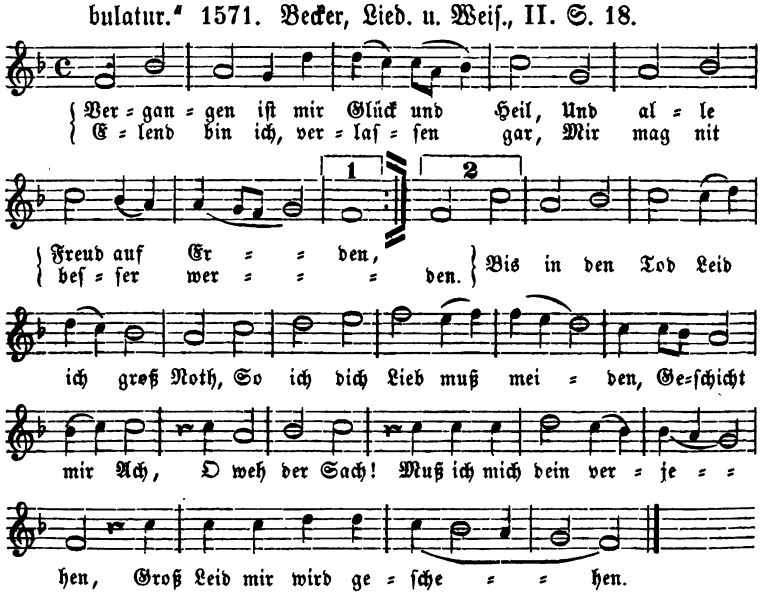


71. Ich armes Meidlein klag mich ſehr. Ammerbach: „Tabulatur." 1571. Becker, Lied. u. Weiſ., II. S. 16.

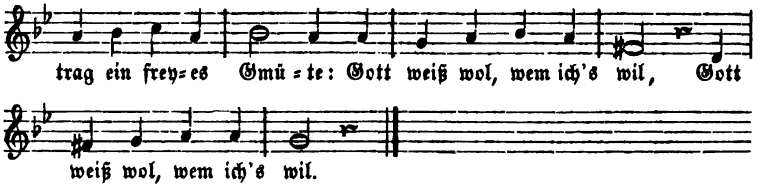




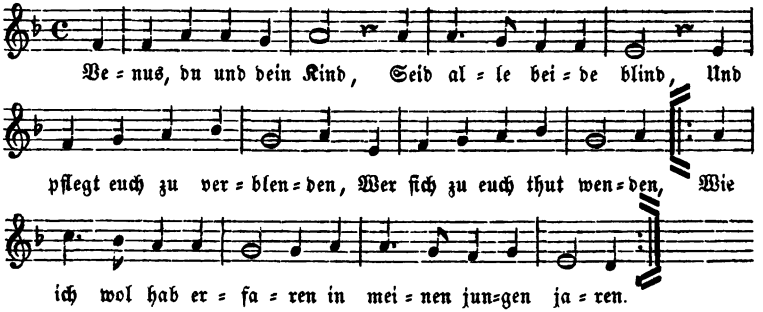
72. Vergangen iſt mir Glück und Heil. Ammerbach: „Tabulatur." 1571. Becker, Lied. u. Weiſ., II. S. 18.



73. Der Meyen, der Meyen. Ammerbach: „Neu künſtlich Tabulaturbuch". 1575. Becker, Lied. u. Weiſ., II. S. 22.



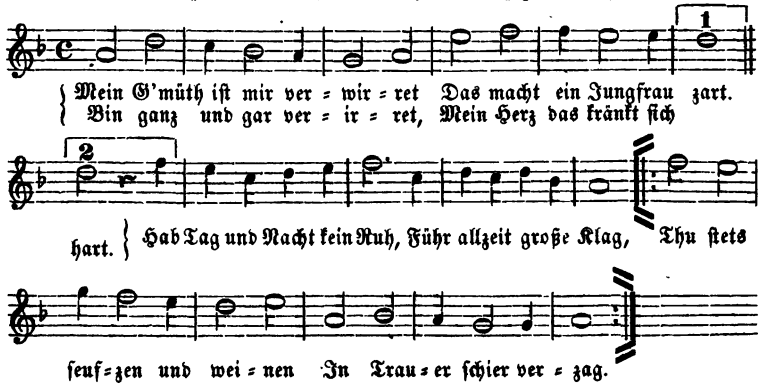
74. Venus, du und dein Kind. Jac. Regnart: „Schöne kurtzweil. Teutſche Lieder zu dreyen Stimmen". Nürnberg, 1578. Nr. 8. Becker, Lied. u. Weiſ., II. S. 23.



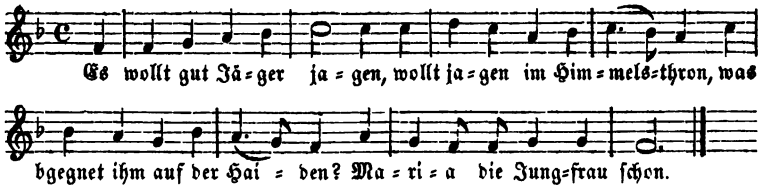
Aus dem 16ten Jahrhundert (1500 — 1600).

75. Mein Gemüth iſt mir verwirret. H. L. Haßler: „Luſtgarten teutſcher Geſänge, Baletti" u. ſ. w. 1601. (Becker: „Hausmuſ." S. 85.) Becker, Lied. u. Weiſ., I. S. 21.

Dieſelbe Melodie mit dem Text: „Herzlich thut mich verlangen" = „O Haupt voll Blut und Wunden" in Herm. Schein's „Kantional", 1627. (Becker: „Hausmuſ." S. 87.)

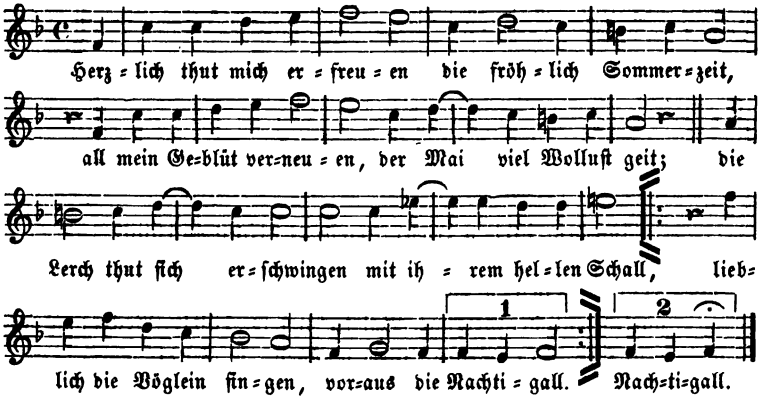


76. Es wollt gut Jäger jagen. Beuttner's Gſgbuch. Grätz, 1602. Meiſter I. S. 159.

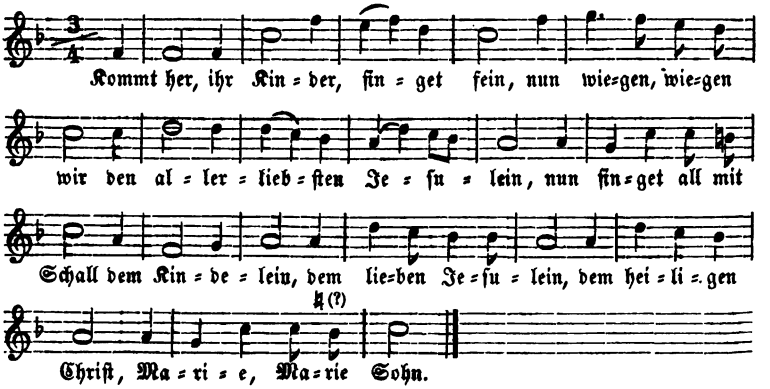


77. Es flog ein Täublein weiſſe (ſiehe oben Nr. 60: „Es flog ein kleins Waldvögelein").

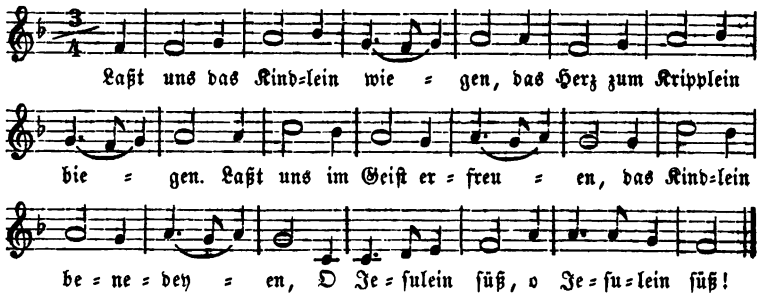
78. Herzlich thut mich erfreuen. Harniſch: „Hortulus", 1604. (ſiehe oben Nr. 57.)



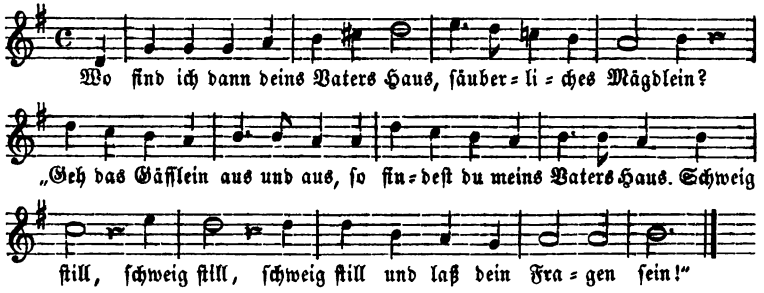
79. Kommt her, ihr Kinder, ſinget fein, Kinderwiegenlied. Andernach. Gſgbuch, 1608. Meiſter I. S. 234.



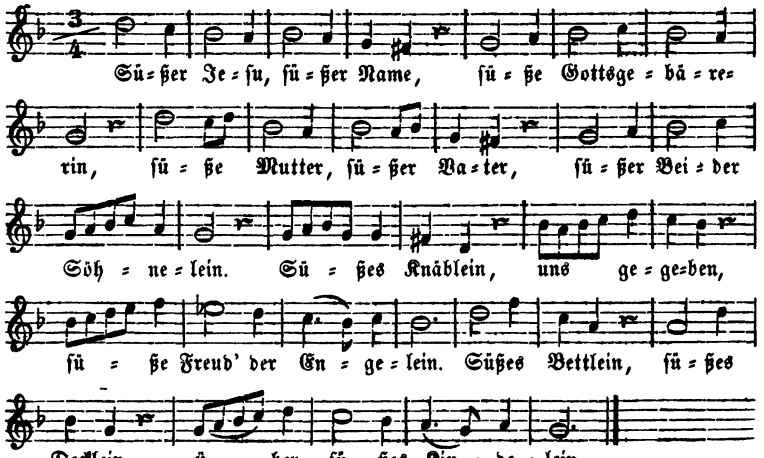
80. Laßt uns das Kindlein wiegen, Weihnachtslied. Konstanzer Gsgbuch, 1613. Meister I. S. 250.



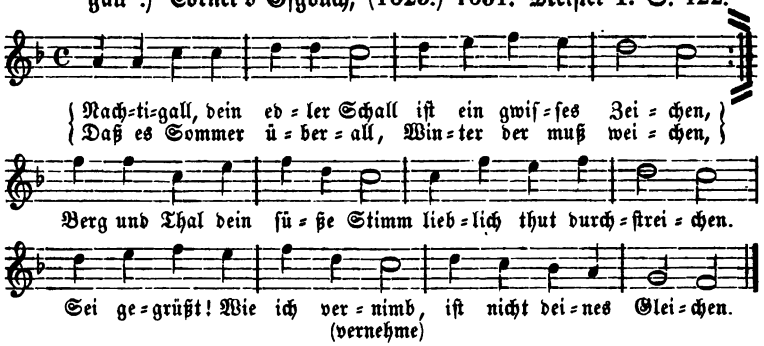
81. Wo find ich dann deins Vaters Haus? Melch. Franck: „Teutsches musikalisches fröliches Convivium". 1621.



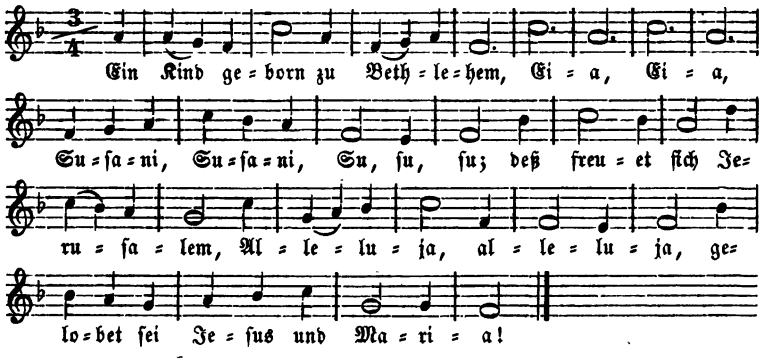
82. Süßer Jesu, süßer Name, Weihnachtslied. Speier. Gesgbuch, 1631. Meister I. S. 262.



83. Nachtigall, dein edler Schall. („Die geiſtliche Nachtigall".) Corner's Gſgbuch, (1625.) 1631. Meiſter I. S. 422.

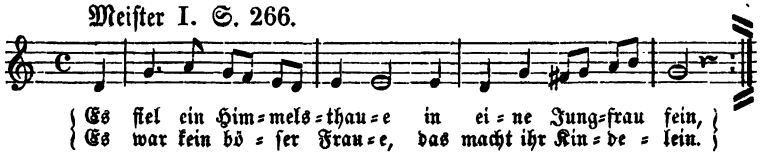


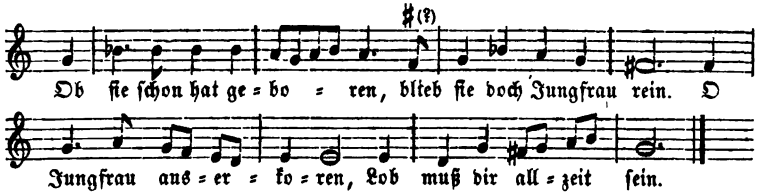
84. Ein Kind geborn zu Bethlehem. Würzburg. Gſgbuch, 1649. Meiſter I. S. 264.



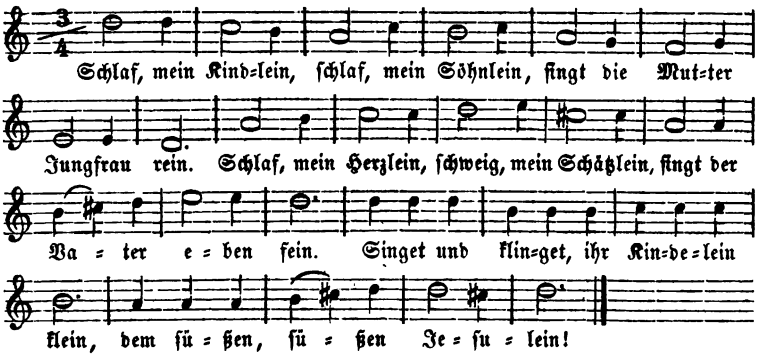
85. Kommt all herzu, ihr Engelein. Rheinfeld. Gſgbuch, 1666. Meiſter I. S. 267.

86. Es fiel ein Himmelsthaue. Rheinfeld. Gſgbuch, 1666. Meiſter I. S. 266.

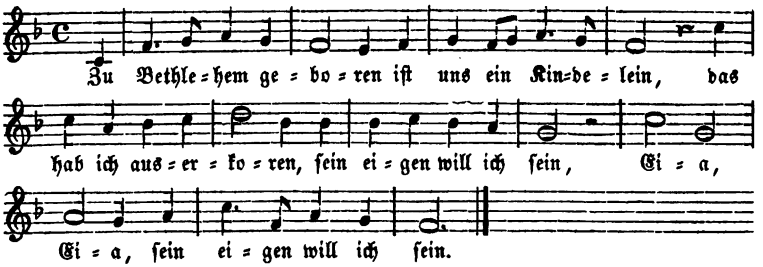




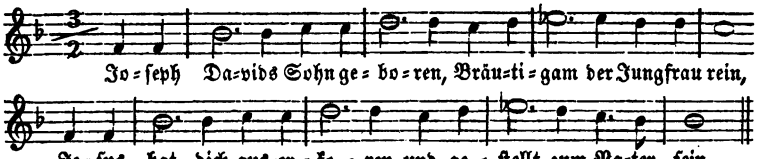
87. Schlaf, mein Kindlein. Münſter. Gſgbuch, 1677. Meiſter I. S. 269. „Sirenes symphoniacae". Cöln, 1678. Nr. 13. (Meiſter I. Anh. II. Nr. 27.)

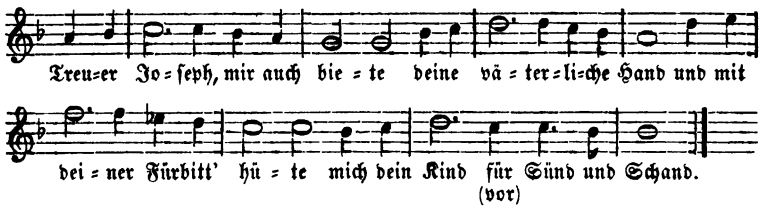


88. Zu Bethlehem geboren. Münſter. Gſgbuch, 1677. Meiſter I. S. 270. „Sir. symph." Cöln, 1678. Nr. 20. (Meiſter I. Anh. II. Nr. 30.)



89. Joſeph Davids Sohn geboren. Münſter. Gſgbuch, 1677. Meiſter I. S. 272.





Dieſe nur dürftige Zuſammenſtellung weltlicher Volksmelodien möge genügen, um den Geſammtſchatz derſelben während jener Jahrhunderte ahnen zu laſſen. Natürlich haben ſich aus der großen Maſſe wiederum — was ja zu allen Zeiten und auf allen Gebieten geſchieht — einzelne Melodien durch Schönheit oder praktiſche Brauchbarkeit beſonders herausgehoben und empfohlen und das Zeitalter hat ſolche als Modeartikel gepflegt, als Muſter und Ideale hingeſtellt. Mit andern Worten: ſie haben die Bedeutung ſtehender Typen erlangt und die Auszeichnung genoſſen, daß man ihnen, um ſie möglichſt oft zu ſingen und ſingen zu hören, neue Texte unterlegte, wie denn z. B. die ganze Dichterzunft der Meiſterſänger gerade in dies Geſchäft eine beſondere Ehre und Aufgabe ſetzte — ähnlich, wie noch gegenwärtig von gebildeten Dilettanten bei Privatgelegenheiten Gedichte auf beliebte Melodien gefertigt und nach dieſen in den betreffenden Kreiſen abgeſungen werden. Dieſe typiſch gewordenen Melodien, zu deren jeder eine ganze Anzahl Texte vorhanden war und immer neue entſtanden, nannte man damals „Thöne", d. h. etwas beſonders Tönendes, etwas Wohlklingendes par excellence, vorzüglich melodiöſe, anſprechende Singweiſen; die muſikaliſch unproduktiven Meiſterſänger, die ihre Liedtexte wohl ausſchließlich ſolch bekannten Melodien unterlegten, haben für dieſe gar keine andere Benennung, als „Thon". Aber auch in den ſonſtigen Liederſammlungen aus jener Zeit findet ſich, meiſt in der Überſchrift, faſt regelmäßig die Bezeichnung „Thon" oder „Weyß" für die allbekannte Melodie, wonach der jedesmalige Liedtext geſungen werden ſollte, z. B.: „Im Thon wie das Meydeburger Lied", „Im Herzog Ernſt Thon", „Im langen Regenbogen thon" u. ſ. w. Manche „Thöne" unter den Meiſterſängerweiſen ſind zugleich die Melodien zu beliebten weltlichen Liedern, nur haben die Meiſterſänger ſie durch ihr threnodirendes Kollektengetön meiſt entſtellt und unkenntlich gemacht, wie ſie denn überhaupt innerlich im erklärteſten Gegenſatze gegen das Volk und ſeinen fröhlichen Geſang ſtanden.

Übrigens ist die Benennung „Thöne" nur so lange festgehalten worden, als der Melodienvorrath noch ein beschränkter war und die Liedweisen selbst noch an der Unbeholfenheit und Ausdruckslosigkeit des damaligen Gesanges überhaupt litten. Mit Beginn des 16ten Jahrhunderts, wo Selbstgefühl und Produktionskraft sich wieder freudiger regten, treten auch jene typischen „Thöne" zurück und eine Fülle gesunder, empfindungsvoller Weisen tritt an ihre Stelle, von denen es vollkommen begreiflich ist, wie sich die junge Kunst kontrapunktischer Bearbeitung im Sturm ihrer bemächtigen und sie mit allen Erfindungen ihres Scharfsinns und Fleißes ausstatten mochte. Von den gedehnten, charakterlosen „Thönen" ist es schwer einzusehen, wie sie zu der Ehre allbeliebter, stehender Singweisen haben kommen können, und hat man sich dies wohl nur theils aus dem Mangel an bessern, theils aus der kirchlichen Beschränktheit derjenigen zu erklären, welche sie durch häufige Anwendung bevorzugten; ohnehin waren sie ja noch ganz in dem würdevollen Schlepptone der Gregorianischen Kirchenmelodien gehalten, die nicht bloß auf den Gesang als solchen, sondern auf Geschmack und Urtheil überhaupt eine maßgebende Diktatur ausübten. Keinenfalls hat das Volk seine eigensten Gefühle, seine besten Lieder in diesen schwerfälligen „Thönen" gesungen: seine kurzen, kernigen Liedstrophen bedurften kürzerer, gefühlvollerer Melodien und sein instinktiver Schönheitssinn sträubte sich vollends gegen die kirchlich trägen Lamentationen.

Anders dagegen die spätern, mittlerweile im Volke aufgekommenen Singweisen. Bei ihnen kam zu der klar gezeichneten, fest fortschreitenden Melodie, welche die Bearbeiter für den Tonsatz hauptsächlich wünschen mußten, noch der nöthige Wechsel der Intervalle, die dem Gesange ansprechenden Charakter gaben und den Bearbeitern Gelegenheit boten, auch harmonisch mannigfaltiger zu schreiben. Diese neuen Volksmelodien machen denn auch den eigentlichen Kern des mehrstimmigen Tonsatzes aus; und verdanken wir ihren Bearbeitern die Aufbewahrung dieser Melodien um so mehr, als viele darunter sich bei den verschiedensten Tonsetzern wiederfinden. Es wäre in der That eine zwar mühsame, aber auch dankbare Aufgabe, aus der ganzen Gesangliteratur des Mittelalters, aus all den kirchlichen Singbüchern, einzelnen Lieddrucken, mehrstimmigen Liedersammlungen u. s. w. den Schatz dieser am Fleißigsten bearbeiteten Singweisen herauszulesen: denn eben das würden die beliebtesten, die wahrhaft typischen Melodien sein, die im Munde des

Volkes wirklich gelebt haben und damals aller Orten erklungen ſind. Dieſer Vorrath wäre nicht der ſchlechteſte Schmuck eines noch zu erwartenden „deutſchen Liederhortes", eines der koſtbarſten Kleinodien aus Deutſchlands Vorzeit. Dürfen wir von Ludwig Erk (im 2ten Theile ſeiner Volksliederſammlung) dieſem Schatze mit Zuverſicht entgegenſehen? Dieſe Sammlung würde denn auch dasjenige als Überzeugung beſtätigen, was wir ſchon oben als vorläufige Behauptung ausſprachen und was mit der Zuſammenſtellung älteſter Kirchen- und Volksmelodien dargethan werden ſollte: daß es nämlich auf der einen Seite die einfache Größe und Würde, auf der andern die Lieblichkeit und Friſche war, was den alten Kontrapunktiſten die betreffenden Melodien lieb und werth gemacht hat.

Zum Schluß dieſer Überſicht über die Originalmelodien möge noch ein Verzeichniß derjenigen Lieder folgen, welche am Meiſten eine mehrſtimmige Behandlung erfahren haben. Daraus ergiebt ſich, daß kirchliche Hymnen- und Sequenzenmelodien am Seltenſten, auch religiöſe Volksgeſänge nicht eben häufig bearbeitet worden ſind. Bei Weitem am Zahlreichſten iſt das weltliche Volkslied vertreten, deſſen Bearbeitung manche mehrſtimmige Sammlung faſt allein ausfüllt, ja ein und daſſelbe Lied iſt manchmal von einem einzigen Tonſetzer bis zu 5 Malen bearbeitet worden. Da heißt es denn immer: „dz erſt", „das ander", „das dritt", „das viert", „das fünfft" u. ſ. w., oder: „der erſt teil", „der ander theil" u. ſ. f. In der Praxis und noch mehr in der Literatur des mittelalterlichen Volksgeſanges mögen ſich weltliche und religiöſe Melodien numeriſch das Gleichgewicht gehalten haben; aber beliebter und beſonders den Kunſtmuſikern willkommner ſind ohne Zweifel die weltlichen Weiſen geweſen.

1. Kirchliche Weiſen und religiöſe Volksgeſänge:

Veni, Sancte Spiritus, reple.
In Gottes Namen fahren wir.
Alſo heilig iſt der Tag.
Chriſt iſt erſtanden.
Gott der Vater wohn uns bei.

2. Weltliche Volkslieder:

Ich ſtund an einem Morgen.
Das Judaslied: „O du lieber Judas".
Ach herzig's Herz.
Mag ich Unglück nit widerſtan.
Ach Gott, wem ſoll ich klagen.
Innſpruck, ich muß dich laſſen.
Drei Laub auf einer Linden.
Es hat ein Baur ein Töchterlein.
Es taget vor dem Walde.
Ich ſchell mein Horn in's Jammerthal.
Kein Lieb ohn' Leid mag mir nicht widerfahren.
Mein G'müth iſt mir verwirret.

II. Das mehrstimmige Lied selbst.

Nachdem im Bisherigen theils von der Methode des Kontrapunkts überhaupt, theils von den Originalmelodien des alten Kirchen- und Volksgesanges, als den beiden Voraussetzungen des mehrstimmigen Liedes, die Rede gewesen, wenden wir uns zum *mehrstimmigen Liede selbst*, das vermittelst jener Methode und auf Grund dieser Melodien zu Stande kam. Unter welchen natürlichen Einflüssen oder künstlerischen Operationen dies geschehen ist, welche Entwickelung das Lied dabei in methodischer Hinsicht durchlaufen, zu welchen Einzelgattungen es sich verzweigt hat, welche musikalische Erfolge sich aus dieser ganzen Entwickelung ergeben haben u. s. w. — diese Gesichtspunkte werden in der weitern Betrachtung zur Sprache kommen.

Und zwar zerlegt sich dieser Gegenstand ganz naturgemäß in diejenigen beiden Seiten, welche sich an jedem historischen Objekt der gründlichen Erwägung darbieten: daß nämlich zuerst das *Äußere* daran in's Auge gefaßt wird, insofern es die entsprechende Hülle des Innern, ein charakteristisches Produkt des damaligen Zeitgeistes ist: dies würden im vorliegenden Falle ein Mal die Liedersammlungen selbst, als die schriftlichen Quellen des kontrapunktischen Liedes sein; sodann die dichterischen Stoffe und Texte, welche dem musikalischen Material als das allgemeine geistige Substrat zu Grunde liegen. Die *innere* Seite des Gegenstandes kann natürlich nur das Lied selbst, als das eigentliche Objekt und Produkt dieser ganzen Musikepoche, sein, wie es zunächst durch die beiden allgemeinen Momente des Tonsatzes, den cantus firmus und die Begleitungsstimmen zu Stande kommt, weiter aber, wie sich's in der verschiedenen Behandlung der einzelnen Nationalitäten gestaltet, zu welchen Gattungen und Stufen es sich hier historisch entwickelt hat.

1. Das Äußere.

a. Die Liederſammlungen.

Billigerweiſe wird man von einem muſikhiſtoriſchen Werke, wenn es nicht geradezu ein lexikaliſches iſt, eine erſchöpfende Aufzählung der ſeinen Gegenſtand betreffenden Tonwerke nicht erwarten. Es wird hinreichen, die hervorragendſten derſelben auszuheben und durch deren kurze Beſchreibung eine ungefähre Anſchauung von den übrigen zu geben; in der Überſicht wenigſtens wird eine ganze Gruppe von Tonwerken durch ein einziges beſonders hervortretendes repräſentirt werden dürfen. Dies ſummariſche Verfahren reicht bei einer typiſchen Muſikſtufe, wie das kontrapunktiſche Lied iſt, vollkommen hin, ein anſchauliches Geſammtbild ſowohl von den Originalſammlungen nach ihrer äußern Ausſtattung und ihrem dichteriſchen Inhalt, als auch vom kontrapunktiſchen Liede ſelbſt zu geben. Dieſe Aufgabe iſt ebenſo lohnend für den Darſteller als anziehend für den Leſer; ſie allein giebt den bleibenden Gehalt und Niederſchlag aus der Maſſe der gleichgültigen Einzelnheiten und Zufälligkeiten; ſie allein ſammelt aus dem zerſtreuten Material ein ſprechendes Charakterbild jener Zeit und ihrer Kunſt, das möglichenfalls der muſikaliſchen Geſchichtſchreibung im Ganzen zu Gute kommen kann.

Schon die dem Liede nur entfernt verwandten Gattungen, wie die Hymnen, Motetten, Choräle u. ſ. w., konnten nur beiläufig und vergleichungsweiſe berückſichtigt werden. Aber auch beim Liede ſelbſt war nicht erſchöpfende Vollſtändigkeit das Ziel, ſondern nur eine Anſchauung der verſchiedenen Liedgattungen in ihren Hauptvertretern, Bekanntſchaft mit ihren charakteriſtiſchen Titeln und ihrem ſpecifiſchen Inhalt beſchied ſich der Verfaſſer zu geben. Geordnet iſt das Verzeichniß der Liederſammlungen nach den Nationen und dieſe wiederum nach der Succeſſion ihres hiſtoriſchen Auftretens. Daß dabei der deutſche Tonſatz am Stärkſten vertreten iſt, wird man verzeihlich finden, wenn man bedenkt, ein Mal, daß das Lied eine weſentlich deutſche Kunſtform iſt und deshalb auch von den deutſchen Meiſtern am Fleißigſten bearbeitet werden mußte; ſodann, daß der deutſche Geſang, wenn gleich die mehrſtimmige Geſangliteratur Italiens quantitativ der deutſchen nicht nachſteht und an Gattungen ſie ſogar übertrifft, dennoch innerlich belebter und mannigfaltiger iſt, inſofern das deutſche Gemüth das unerſchöpfliche, ewig wechſelnde Wellen-

ſpiel ſeiner Bebungen, die tauſendfachen Schattirungen und Strahlenbrechungen ſeiner Innenwelt in ebenſo viele und verſchiedenartige Klänge ergoſſen hat. Die italieniſche Geſangliteratur beſitzt allerdings weit mehr verſchiedene Arten von Liedern, während der Deutſche faſt ſeinen ganzen Geſangſchatz in die eine Gattung „Lied" zuſammendrängt. Aber in dieſer unſcheinbaren Uniformität birgt das deutſche Lied die ganze Stufenleiter der Empfindungen, die ganze Farbenpracht von Liebe, von Trauer, von Leidenſchaft, die eben nur dieſem Volke als ſchmerzliche Mitgift geworden iſt und an die der italieniſche Geſang mit all ſeiner äußern Mannigfaltigkeit nicht entfernt hinanreicht.

A.

Italieniſche Liederſammlungen.

1. Harmonicae Musices Odhecaton. Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. 1503.
2. Canti cento cinquanta. Impressum Venetiis etc. 1503.

Beide Werke ſind reichhaltige Sammlungen 3- und 4ſtimmiger franzöſiſcher Lieder, Volkslieder und volksthümlicher Geſänge in der Bearbeitung niederländiſcher Kontrapunktiſten; die canti cento cinqu. allein enthalten 168 Nummern ſolcher.

3. Frottole, libro primo, secondo, tertio ..... nono. Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem. Salutis anno 1504. (1505. 1507. 1508.) Cum privilegio u. ſ. w. Dieſe 9 Bücher „Frottole" enthalten eine große Menge ſcherzhafter Lieder (nicht Volkslieder), Gaſſenhauer u. dergl. in der 4ſtimmigen Bearbeitung meiſt niederländiſcher Kontrapunktiſten.

Dieſe drei Werke nehmen zur früheſten niederländiſchen und theilweiſe auch zur italieniſchen Satzkunſt dieſelbe Stellung ein, wie zur kontrapunktiſchen Liedliteratur Deutſchlands die Sammlungen von Öglin, Schöffer, Ott u. a. und die früheſten Tabulaturwerke.

4. Madrigali. Cypriano de Rore: „Il primo libro de Madrigali a quattro voci". Venetiis, apud Anton. Gardane. 1542.

Luca Marenzio: „Il primo libro de Madrigali spi-

rituali a cinque voci". In Roma, appresso Alessandro Gardano. 1584.

Orazio Vecchi: „Convito musicale di Horatio Vecchi da Modena. Madrigali e Canzonetti a tre, quattro, cinque, sei, sette e otto voci. Novamente composto e dato in luce". In Anversa, 1598.

5. Balletti. Gastoldi: „Balletti a cinque con li suoi versi per cantare, sonare e ballare; con una Mascherata de' Cacciatori a sei et un Concerto de Pastori a otto. In Venetia, 1591.
6. Canzoni. Ferretti: „Il primo libro delle Canzone alla Napolitana a cinque voci dell' eccellentissimo musico Gio. Ferretti. In Venetia, appresso Girol. Scotto. 1567.
7. Canzonette. Donato: „Il primo libro de Canzonette Villanesche alla Napoletana a quattro voci. In Venetia, 1555.

   Valentini: „Il primo libro delle Canzonetti spirituali a voce sola". In Roma, 1655.
8. Villanelle. Nola: „Villanelle alla Napolitana a tre e quattro voci. In Venetia, 1570.
9. Sonetti. Vinci: „Quattordici Sonetti spirituali a più voci". In Venetia, 1580.
10. Cantate. Bassani: „Cantate a voce sola". In Bologna, 1698.

B.

Deutſche Liederſammlungen.

1. Die Erhart Öglin'ſche Sammlung. Augsburg, 1512. Titel: „Aus ſonderer künſtlicher art, vnd mit höchſtem fleiſs feind diſs gesangk buecher, mit Tenor Diſcant Baſs vnd Alt corgiert worden, in 8 kayserlichen vnd deſs hailigen reichs Stat Avgſpurg, vnd durch Erhart ögslin getruckt vnd volendt .... in dem MDXII jare ..... Got sy lob". Enthält 49 4ſtimmige geiſtliche und weltliche Lieder von ungenannten Bearbeitern.
2. Die erſte Peter Schöffer'ſche Sammlung, ohne Titel; nur am Ende der Tenorſtimme ſteht: „Getrůckt zů Mětz (Mentz =

Mainz) durch Peter Schöffern. Uñ volendt Am ersten tag des Mertzen. Anno. 1513". Enthält 62 Lieder.

3. Die Arnt von Aich'ſche Sammlung. Cöln, 1519 oder 1520. Der Tenor iſt Unicum der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Deſſen Originaltitel lautet: In diſſem buechlyn fyntmã. LXXV. hubſcher lieder myt Diſcant. Alt. Bas. vñ Tenor. luſtick zů ſyngen. Auch etlich zů fleiten, ſchwegelen, vñ an denen Muſicaliſch Inſtrumenten artlichen zů gebrauchen".

TENOR.

Am Schluß iſt zu leſen: „Gedruckt yn der löblicher, Keyſerlicher | vnd des heyligen rijchs frey Stat Cöln | durch Arnt von Aich". Die Sammlung enthält nicht „75", ſondern 76 Lieder.

4. Die erſte Johann Ott'ſche Sammlung. Nürnberg, 1534: „Hundert vnd ein vnd zwanzig newe Lieder" u. ſ. w.*)

5. Die Heinrich Finck'ſche Sammlung. Nürnberg, 1536: „Schöne außerleſene Lieder des hochberümpten Heinrici Finckens, ſamt andern newen Liedern" u. ſ. w.

6. Die zweite Peter Schöffer'ſche Sammlung: „Fünff vnd ſechzig teutſcher Lieder, vormals im̃ truck nie ůßgangen". Am Schluſſe ſteht: „Argentorati, apud Petrum Schoeffer. Et Mathiam Apiarium". (Straßburg, 1537?)

7. Die erſte Georg Forſter'ſche Sammlung. Nürnberg, 1539: „Ein Außzug guter alter vnd newer Teutſcher Liedlein einer rechten Teutſchen Art" u. ſ. w.

8. Die zweite G. Forſter'ſche Sammlung. Nürnberg, 1540: „Ein außzug kurtzweiliger guter friſcher Liedlein zu ſingen vaſt luſtig. Der ander Theil" u. ſ. w.

Im Ganzen umfaßt das Forſter'ſche Sammelwerk 5 Theile (1539 — 1556) mit 380 Liedbearbeitungen, der erſte 130, der zweite 71 Lieder enthaltend u. ſ. w.

9. „Tricinia tum veterum, tum recentiorum in arte musica

*) Der Raumerſparniß halber gebe ich die Titel abgekürzt und verweiſe auf die meiſt vollſtändige Angabe derſelben in C. F. Becker's: „Die Tonwerke des 16. und 17. Jahrhunderts" u. ſ. w. Zweite Ausgabe. Leipzig, 1855. „Geſänge und Lieder". S. 235 ff.

symphonistarum latina, germanica, brabantica et gallica" u. ſ. w. Wittebergae, ap. Georg. Rhaw. 1542.

10. Die zweite Johann Ott'ſche Sammlung. Nürnberg, 1544: „Hundert vnd fünfftzehen guter newer Liedlein, mit vier, fünff, ſechs Stimmen" u. ſ. w.
11. Bicinia gallica, latina et germanica et quaedam fugae. Tomi duo. Vitebergae, ap. Georg. Rhaw. 1545.
12. Rottenbach: „Bergkreyen, auff zwo ſtimmen componiret, ſampt etlichen dergleichen Frankreichiſchen geſenglein" u. ſ. w. Nürnberg, 1551.
13. Ant. Scandellus: „Newe teutſche Liedlein mit fünff vnd ſechs Stimmen". Nürnberg, 1565.

Spätere Sammlungen: 1567, 1568.

14. Matth. Le Maiſtre: „Geiſtliche vnd Weltliche Teutſche Geſeng mit Vier vnd Fünff Stimmen". Wittenberg, 1566.
15. Orl. Laſſo: „Newe Teutſche Liedlein mit fünff Stimmen". München, 1567.

Spätere Sammlungen: 1569, 1572, 1573 und noch ſehr oft.

16. Jak. Meiland „Newe außerleſene teutſche Liedlin, mit fünff vnd vier Stimmen" u. ſ. w. Nürnberg, 1569.
17. Ivo de Vento: „Newe Teutſche Liedlein, mit fünff ſtimmen, welche gantz lieblich zu ſingen" u. ſ. w. München, 1569.
18. Ant. Scandellus: „Newe vnd luſtige weltliche Deutſche Liedlein, mit vier, fünff vnd ſechs Stimmen" u. ſ. w. Dresden, 1570.

Spätere Sammlungen: 1575, 1578.

19. Joh. Eccard: „Odae sacrae quinque et plurium vocum", Mülhusinae (Mühlhauſen), 1574.
20. Jac. Regnart „Kurtzweilige teutſche Lieder zu drei Stimmen (Tricinia) nach Art der Neapolitanen oder welſchen Villanellen". Nürnberg, 1574.

Spätere Sammlungen: 1576, 1578, 1579, 1580 u. öfter.

21. Leon. Lechner: „Newe teutſche Lieder zu drei ſtimmen nach Art der welſchen Villanellen". Nürnberg, 1576.

Spätere Sammlungen: 1577, 1579, 1581, 1586, 1588.

22. Matth. Le Maiſtre: „Schöne vnd Auserleſene Deutſche vnd Lateiniſche Geiſtliche Geſänge auf drey Stimmen". Dresden, 1577.

23. Joh. Eccard: „Newe deutsche Lieder mit vier vnd fünff Stimmen gantz lieblich zu singen“ u. s. w. Mühlhausen, 1578.
24. Nik. Zang: „Schöne newe außerlesene geistliche und weltliche Lieder mit drey Stimmen, auff eine newe Art vnd Manier lustig zu singen“ u. s. w. Frankfurt a/O., 1594.
25. Hans Leo Hasler: „Newe teutsche Gesang nach art der welschen Madrigalien vnd Canzonetten mit vier, fünff, sechs vnd acht Stimmen“. Augsburg, 1596.

Spätere Sammlungen: 1605, 1610 u. öfter.

26. Melchior Franck: „Musikalischer Bergkreyhen, auf vier Stimmen gesetzt“. Nürnberg, 1602.
27. Melchior Franck: „Opusculum etlicher newer vnd alter Reuter Liedlein auff allerley Art zu musiciren mit vier Stimmen gesetzt“. Nürnberg, 1603.

Spätere Sammlungen: 1605, 1606, 1610, 1614, 1621, 1623.

28. Fr. Widmann: „Erster Theil newer teutscher Gesänglein mit ganz neuen possierlichen vnd kurtzweiligen Texten zu singen mit vier Stimmen“. Nürnberg, 1606.

Spätere Sammlungen: 1607, 1611.

Weniger als musikalisch bedeutend, denn als originell in den Titeln mögen folgende Sammlungen genannt sein:

29. Rinckhard's 32 Gesänge italienischer Komponisten auf das Lob der Musik (6stimmig), unter dem Titel: „Triumphi de Dorothea“ u. s. w. oder „Geistliches, musicalisches Triumph-Cräntzlein“ u. s. w. Leipzig, 1619.
30. Grummer: „Des Daphnis aus Cimbrien Galathee“. Hamburg, 1642. Lieder von Heinr. Pape u. Joh. Schop enthaltend.
31. Mart. Colerus: „Die geharnischte Venus oder Liebes-Lieder im Kriege gedichtet“ u. s. w. von Filidor dem Dorfferer. Hamburg, 1660.
32. „Des Edlen Dafnis aus Cimbrien besungene Florabella“ u. s. w. Hamburg, 1677. Liedtexte und zum Theil auch Melodien von Joh. Rist enthaltend.

Als höchst bedeutend aber möge schließlich hervorgehoben sein:

33. Acht Theile der „Arien“ („Erster Theil, Ander Theil .... der Arien“) etlicher theils geistlicher, theils weltlicher, zur An-

dacht, guten Sitten, keuſcher Liebe und Ehren-Luſt dienender Lieder zum Singen und Spielen geſetzet" u. ſ. w. von Heinrich Albert. Königsberg in Preußen, 1650 — 1654.

C.

Franzöſiſche Liederſammlungen.

Die franzöſiſchen Liederſammlungen, ausſchließlich Bearbeitungen nationaler Chanſonmelodien enthaltend, haben ziemlich ſtehend den Titel: „Chansons musicales" oder „Chansons nouvelles" z. B.

„Chansons musicales a quatre parties, imprimees a Paris par Pierre Attaingnant".

Für die oben mitgetheilten Proben franzöſiſcher Chanſons und für die ſpäter folgenden mehrſtimmigen Tonſätze ſind beſonders folgende Attaingnant'ſche und andere Sammlungen von Wichtigkeit.

1. „Trente et quatre chansons musicales a quatre parties imprimees a Paris par Pierre Attaingnant". 1528.*)
2. „Six Gaillardes et six Pavanes avec Treze chansons musicales a quatre parties, le tout nouvellement imprimé par Pierre Attaingnant" u. ſ. w. Paris, 1529. Enthält u. a. „les Cris de Paris" von Jannequin.
3. „Trente et six chansons musicales a quatre parties imprimees a Paris par Pierre Attaingnant". 1530.
4. „Trente et sept chansons musicales a quatre parties nouvellement et correctement reimprimees a Paris par Pierre Attaingnant". 1531.**)
5. „Vingt et sept chansons musicales a quatre parties .... Imprimees a Paris par Pierre Attaingnant". 1533.
6. „Le Paragon des Chansons, contenant plusieurs nouvelles et delectables Chansons. Livre premier (second ..... cinquième.) Imprimé à Lyon, par Jaques Moderne dict Grand Jaques". 1538 — 1540.
7. „Chansons à quatre parties, auxquelles sont contenus .... nouvelles chansons, convenables tant à la voix

*) In dem Münchener Original fehlt auf dem Titel die Jahreszahl.

**) Im Münchener Original ebenfalls ohne Jahreszahl.

comme aux Instrumentz. Livre premier (second, troisième, quatrième ..... quatoirsième) Imprimées en Anvers par Tylman Susato". 1543 — 1555.

D.

Niederländiſche Liederſammlungen.

1. „Souter Liedekens ghemaect ter eeren Gods op alle die Psalmen van David" u. ſ. w. Antwerpen, 1540. 2te Aufl. 1559.
2. „Friesche Lust-Hof, Beplant met verscheyden stichtelijcke Minne-Liedekens, Gedichten, ende boertighe Kluchten ..... door Jan. Jansz. Starter" u. ſ. w. Amſterdam, 1621. (Enthält 115 Lieder.)
3. „Balletten, seer lustich om Singen ende Spelen. Gestelt door G. Giac. Gastoldi, met drie stemmen. Ende nu verriickt met de vierde partye, door Godefried Oldenraet" .... Amſterdam, 1639.
4. „Kusjes, in 't Latyn geschreven door Joannes Secundus, Ende in Duytsche vaersen ghestelldt door Jacob Westerbaen .... Den tweeden Druck vermeerdert ende verbetert met V, IV ende III stemmen, Met een Basso continuo. Door Cornelis Padbrué". Amſterdam, 1641.

E.

Engliſche Liederſammlungen.

1. Whythorne, „Songes of three, fower and five voyces". London, 1571.
2. Morley, „The first book of ballets or Falas to five voyces". London, 1595.
3. Morley, „The Triumphs of Oriana, to five and six voyces". London, 1601.

   Ein Sammelwerk von 24 Geſängen von lauter engliſchen Tonſetzern.
4. Danyel, „Songs for the Voice, Lute and Viol". London, 1606.
5. Dowland, „A musical Banquet". London, 1610.
6. Dowland, „A Pilgrime's Solace, wherein is contained musical harmony of III, IV and V parts, to be sung and plaid with Lute and Viols". London, 1612.

7. Ward, „A song lamenting the death of Prince Henry". London, 1613.
8. Playford, „The musical companion, in two books". London, 1673.
9. Tongs, „Musick-à-la-Mode; or, the Young Maids Delight". London, 1691.

Madrigale:

1. „Madrigales to foure Voyces, newly published by Thomas Morley. The first book". London, 1594.
2. „The first booke of Songes or Ayres of foure parts with Tablature for the Lute. Composed by John Dowland". London, 1597.
3. „Madrigales to foure Voyces, newly published by John Bennet". London, 1599.

Die zweite wichtige Quelle für das Lied unſeres Zeitraums ſind die ſogen. „Tabulatur"-Werke des 16ten Jahrhunderts, theils für die Taſteninſtrumente, Orgel und Klavier, theils für die Laute, z. B. Schlick's „Tabulaturen", Mainz, 1512; Ammerbach's „Orgel- oder Inſtrument Tabulatur", Leipzig, 1571 und „Ein new künſtlich Tabulaturbuch" deſſelben Verfaſſers, Nürnberg, 1575; ferner Schmid's „Eine newe künſtliche Tabulatur auff Orgel und Inſtrument". 2 Bücher. Straßburg, 1577; das „Orgel-Tabulaturbuch" von Paix, Lauingen, 1583; endlich Gerle's und Ochſenkhun's „Lauten- und Tabulaturbücher", 1552 und 1558. Auch die Muſikliteratur Italiens hat eine nicht unerhebliche Anzahl ſolcher Tabulaturwerke aus jener Zeit zu verzeichnen.

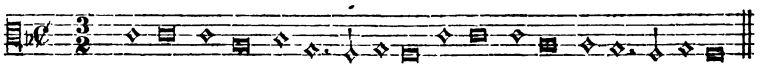
Zunächſt Anweiſungen über Orgel- und Klavierſpiel, ſowie Tonſtücke für dieſe Inſtrumente enthaltend, geben dieſe Werke doch auch eine große Menge Geſangſtücke, Motetten, Lieder, Tanzlieder und Tänze, deutſche wie ausländiſche, Galliarden, Pavanen, Paſſomezzen u. ſ. w. — ein großer Reichthum, wie man ſieht, größer, als es in den gleichzeitigen Schriften über Muſik der Fall zu ſein pflegt; daher dieſe Werke denn auch als Quellen für irgend eine der in ihnen vertretenen Kompoſitionsgattungen nicht werden umgangen werden dürfen. Aber eben dieſe Mannigfaltigkeit iſt der Grund, daß ſie jeder einzelnen Gattung eine nur beſchränkte Beſprechung widmen können. Auch die „Lieder" ſtehen hier nur

als eine Substanz in der bunt zusammengesetzten Mixtur, während sie in den eigentlichen Sammlungen den alleinigen Inhalt bilden. Überdies sind manche unter den meist 4- und 5stimmigen Liedern aus älteren Sammlungen, z. B. den Forster'schen entlehnt, andere dagegen sind neu und diese deshalb für die Gestalt des spätern Liedes, zumal in melodischer Hinsicht, nicht ohne Werth; in dieser Beziehung hat unser obiges Volksliederverzeichniß auf die Redaktion der betreffenden Singweisen in den „Tabulaturen", so weit nöthig, bereits Rücksicht genommen. Im Ganzen jedoch sind diese Tabulaturwerke eher für die Geschichte der Instrumentalmusik, hauptsächlich des Tanzes von Wichtigkeit, als für die des Liedes. Für die erste Hälfte der Liedentwickelung in unserem Zeitraum sind die oben erwähnten Liedersammlungen die Hauptquelle; und in der spätern Zeit, wo eben die Tabulaturwerke auftreten, hat die eigentliche Entwickelung des Liedes andere Wege eingeschlagen und auf andere Seiten den Schwerpunkt gelegt. Eine besondere und ausführliche Besprechung machen daher diese Werke nicht nöthig.

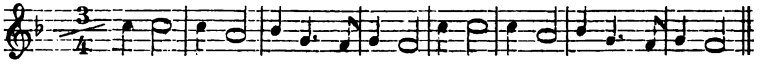
Schon bei einem flüchtigen Überblicke über dies nur auszugsweise Verzeichniß der Liederwerke, vornehmlich der deutschen Sammlungen — an die wir uns zunächst halten — wird sich die Beobachtung aufdrängen, wie erstaunlich schnell dieselben auf einander gefolgt sind. Den Anfang überhaupt machen die Sammelwerke des Venetianers Petrucci, der mit seinen 9 Büchern „Frottole" (1504—1508) der so eben von ihm erfundenen Kunst des Notendrucks (1502) die erste empfehlende Anwendung gab. Bei den deutschen Sammlungen erklärt sich das schnelle Erscheinen aus der durch die Reformation errungenen Glaubens- und Gewissensfreiheit, die sich, als schöpferische Lust am Schönen und Lieblichen, sofort auch auf das ästhetische Gebiet warf. Die beiden ältesten Sammlungen freilich, nämlich die von Öglin (1512) und von P. Schöffer (1513), stehen vereinzelt, man möchte sagen verfrüht da. Aber von den dreißiger Jahren an häufen und drängen sich die Unternehmungen. Die erste Joh. Ott'sche Sammlung von „121 newen Liedern" fällt 1534, die H. Finck'sche: „Schöne außerlesene Lieder" 1536, die zweite Schöffer'sche: „65 deutsche Lieder" 1537, die beiden Forster'schen: „Ein außzug guter alter und newer Teutscher Liedlein" 1539 und 1540. Weiter begegnen wir der zweiten Joh. Ott'schen Sammlung: „115 guter newer Liedlein" 1544; die Berg-Neuber'sche: „ein schöner Außbund Teutscher

Liedlein" erschien 1549, Rottenbach's „Bergkreyen" 1551; und ihnen schließen sich dann in den sechziger und siebziger Jahren die fleißigen und umfangreichen Werke von Scandellus, Orl. Lasso, Le Maistre, Ivo de Vento, Holländer, Meiland u. A. fast in gleich schneller Folge an. Ein Sammelwerk endlich, welches hundert und mehr Jahre später als die genannten Sammlungen fällt (1650 — 1654), nämlich H. Albert's „8 Theile der Arien", d. h. 8 Bände mehr- und einstimmiger Lieder — zusammen 192 — wurden im Laufe weniger Jahre mit allen 8 Theilen zum dritten und vierten Male neu gedruckt, ganz zu geschweigen der Nachdrucke, die trotz der angedroheten Geldstrafe davon veranstaltet worden sind.

Betrachten wir nun die Sammlungen näher, so ist die Ausstattung im Ganzen für unsere heutige, allerdings sehr vorgeschrittene Typographie dürftig und plump, aber für die damalige Zeit außerordentlich sauber und glänzend. Daß die Schreibweise im Ganzen jedesmal diejenige ihres Zeitalters ist, versteht sich von selbst. Die Köpfe und Striche der Noten, die Keile, Punkte und Haken für die Pausen, die Züge und Bogen für die Buchstaben u. s. w. sind um so unschöner und undeutlicher, je älter Handschrift und Notendruck, bessern sich aber, je näher die Werke der Neuzeit rücken. Als Beispiel alten Notendrucks, wie er um 1530, also bald nach Erfindung dieser Kunst, beschaffen war, stehe hier folgender kurze Liedsatz aus Attaingnant's Chansons:



Nach heutiger Schreibweise würde der Satz folgendermaßen aussehen:



Abkürzungen in den Wörtern, verschiedene oder unorthographische Schreibung eines und desselben Wortes, Verzierungen an einzelnen Buchstaben, besonders den Initialen zu Anfang, Figuren und Schnörkel in Überschriften oder Schlußworten finden sich zu einer Zeit, bei einem Herausgeber mehr oder weniger, als bei einem andern; selten jedoch sind Abbreviaturen und Druckfehler in den Wörtern der Art, daß sie absolut unverständlich wären. Im Ganzen ist die Druck- und Notenschrift korrekt, stark und deutlich, das Papier derb und dauerhaft, der

Einband solid, fast immer in Leder oder Pergament, das Ganze tüchtig und gediegen und ganz danach angethan, der Nachwelt auch noch nach Jahrhunderten erhalten zu bleiben.

Überraschend aber ist für uns zunächst, daß die Sammlungen immer nur in einzelnen Stimmenbüchern (meist in Querquart, auch in Oktav und Queroktav), niemals aber in Partitur gedruckt worden sind. Heutzutage wirft jeder Komponist auch das kleinste Tonstück immer nur in Partitur auf's Papier, und vollends ein ausgearbeitetes Werk hat nie eine andere Gestalt als diese. Der Komponist kann sich sein Werk nicht anders als so vergegenwärtigen, bekommt von dem Ganzen auf keine andere Weise einen zusammenfassenden Überblick; und wo irgend das Werk zur Aufführung gelangen soll, ist zur Einübung und Leitung die Partitur ebenfalls unentbehrlich. Auch den alten Tonsetzern, sollte man meinen, hätte es vor Allem auf solch eine überschauliche Zusammenstellung sämmtlicher Stimmen ankommen müssen, weil die Künstlichkeit des Tonsatzes, die verwickelte Stimmenverflechtung gerade eine solche Überschau, eine solche Kontrole zu erfordern schien. Trotzdem haben sie auf diese Bequemlichkeit verzichtet und ihr Gedächtniß wie ihre Vorstellungskraft zu dem Gewaltakt genöthigt, sich die betreffenden Tonstücke rein innerlich und nicht erst im Spiegel der Partitur selbstgefällig vorzuführen. Hiermit war zugleich der praktische Nutzen verbunden, daß die Gesänge, in getrennte Stimmenbücher vertheilt, sofort in Übung genommen werden und bald zur Ausführung gelangen konnten. Und das hatte in der That keine große Schwierigkeit, da die Sänger jener Zeit, weil für den mehrstimmigen Gesang von klein auf eingeschult, überraschend taktfest und im Treffen geübt waren. Daß die eigentliche Arbeit des Tonsatzes, die berechnete, minutiöse Ausarbeitung der Gesangstücke nicht anders als in schriftlicher Aufzeichnung, also in Partitur, von den Kontrapunktisten vorgenommen werden konnte, bedarf nicht erst der Versicherung. Und diese Partitur haben sie auch bei der Einübung und beim Vortrag der Gesänge höchst wahrscheinlich vor Augen gehabt, da es ohne dies Hülfsmittel unmöglich gewesen wäre, den höchst verschlungenen Tonsatz mit den völlig auseinander gehenden Stimmen irgend zu beherrschen und in seiner Richtigkeit zu kontroliren. In die Öffentlichkeit des singenden Publikums aber und in die musikalische Literatur sind die Tonwerke nie anders getreten, als in gesonderten Stimmenbüchern. Es ist dies gerade der umgekehrte Weg als in der heutigen Praxis. Jetzt tritt jedes

Tonwerk nur als ein Ganzes, in Form der Partitur, vor die Welt, und aus dieser erst werden, behufs der Ausführung, die einzelnen Stimmen ausgezogen. Damals war der Gesang als solcher das nächste Augenmerk der Tonsetzer und sie gaben deshalb den Sängern gleich die ausgeschriebenen Stimmen in die Hand, ohne jegliche Möglichkeit, sich durch den Einblick in das Ganze zu orientiren. Eine Partitur der Tonsätze aus den Stimmen ist erst weit später von musikwissenschaftlichen Forschern oder praktischen Musikern behufs des Studiums angefertigt worden, von den minder wichtigen, minder gesuchten Sammlungen aber wohl heute selbst noch nicht vorhanden. In der deutschen Musikliteratur wenigstens kennt man gedruckte Partituren vor dem Jahre 1590 nicht, und im italienischen „Madrigal" mögen sie etwa seit 1630 üblich geworden sein.

Selbstverständlich erstreckt sich der Gebrauch gesonderter Stimmenbücher auch auf die außerdeutschen Liedersammlungen. So sind z. B. die 3stimmigen niederländischen Souter Liedekens gleichfalls nur in drei getrennten Stimmen (in Querquart) vorhanden, von denen die erste mit der Diskantstimme die Aufschrift „Superius", die zweite „Tenor" und die dritte „Bassus" trägt. Ebenso liegen Attaingnant's zahlreiche Chansonsammlungen in 4 einzelnen Stimmenbüchern vor: Superius, Tenor, Contratenor und Bassus. Und dieselbe Einrichtung wiederholt sich in entsprechender Weise bei den italienischen Liederwerken.

Will man aber heutigen Tages versuchen, die einzelnen Stimmen zur Partitur zusammenzustellen, so geräth man in einen förmlichen Strudel von Schwierigkeiten. Die an und für sich schon gesonderten Stimmenbücher sind nämlich gegenwärtig keineswegs immer an einem Orte vereinigt, sondern durch Zufall, Fahrlässigkeit oder sonstwie, hier und da zerstreut. Einige Stimmen z. B. befinden sich auf irgend einer fürstlichen Bibliothek, etwa in München, eine andere auf der Raths- oder Gymnasialbibliothek irgend einer Provinzialstadt, z. B. Zwickau's; andere Sammlungen mit ihren Stimmenbüchern sind anderswohin und in anderer Weise zerstreut; manche mögen noch hier oder da verborgen liegen, andere ganz verloren gegangen und als „alte Scharteken" vernichtet worden sein. Sodann fehlen der alten Notation alle die erleichternden Hülfsmittel des Verständnisses, welche uns heutzutage alte Tonwerke wenigstens einigermaßen zugänglich machen könnten. Schon das Fehlen der Taktstriche in den Stimmenbüchern bringt den Partiturschreiber

in gelinde Verzweiflung, indem, ganz abgesehen von etwaigen Druckfehlern oder der schwer leserlichen Handschrift der Notatoren, die Stimmen melodisch und rhythmisch so selbständig geführt sind, daß sie, unter einander verglichen, nur an wenigen Stellen zusammenstimmen und schwer zu ermitteln ist, welche Note der einen Stimme mit den betreffenden in den übrigen zusammenfällt; und noch schwerer ist es, diese ganz abweichenden Stimmen genau Takt für Takt und Note für Note unter einander zu stellen. Vor Allem aber sind die Textworte, deren Sinn bekanntlich die Tonsetzer wenig kümmerte, den Noten mit unglaublicher Willkühr untergelegt. Es sind nicht etwa, wie im heutigen Notendruck, die einzelnen Wortsylben den ihnen zugehörigen Noten sorgfältig angepaßt, sondern die Worte ganz beliebig und rücksichtslos denjenigen Gesangstellen nur im Allgemeinen untergeschrieben, auf die sie ungefähr gesungen werden sollen. Versucht man aber, beide zusammenzufügen, so will dies auf keine Weise gelingen, um so weniger, als bei der ausgereckten und sinnwidrigen Textbehandlung und der Menge daraus sich ergebender Noten der Wortsylben bei Weitem zu wenige für die Masse von Noten sind und man nicht weiß, woher den Text für diese nehmen. Häufig ist sogar nur der Anfang des Textes dem Anfange der Stimmen untergeschrieben und die Notenlinien laufen im Übrigen völlig kahl, ohne eine Spur von Text dahin. Oder man liest an den kahlen Stellen wohl das Zeichen ij (= ii), womit gemeint ist, daß man „dieselben" Worte, die unmittelbar vorangegangen sind, auch der nächstfolgenden Stelle unterlegen solle; probirt man's aber, so passen die Worte abermals nicht zu den Noten. Bei solcher Bewandniß ist es eine wahre Herkulesarbeit, die leeren Räume unter den Linien mit den richtigen Textworten auszufüllen — eine Arbeit, bei der nicht selten auch die verzweifeltsten kritischen Kraftmittel den Dienst versagen.

Schlimmer noch steht's, wenn Druckfehler vorhanden sind — was zum Glück nicht häufig der Fall ist. Kommen solche heutzutage in Musikwerken vor, so sind sie meist schon durch Vergleichung mit den parallelen Stimmen, aus der harmonischen Gesetzmäßigkeit der Akkordführung, aus dem Rhythmus u. s. w. zu erkennen: sie haften gewöhnlich nur an einer Stelle, oft nur an einer einzigen Note und influiren nicht auf die Umgebung. Damals aber, wo die Stimmenparte nur in getrennten Büchern vorlagen, wo überdies die Stimmen höchst selbständig geführt und unter einander höchst unähnlich waren, also die vergleichende

Kontrole der einen an den übrigen ſich von ſelbſt verbot, blieben die Druckfehler in ihrem dunkeln Verſteck; und wohl war es denkbar, daß durch ein einziges ſolches erratum die ganze Stimme, ja ein ganzes Tonſtück in ſeiner Richtigkeit alterirt wurde und die Ausführung gar nicht zu Stande kommen konnte. Wer Übertragungen von Tonſätzen aus den Stimmenbüchern in Partitur verſucht hat, weiß am Beſten von dieſen Schwierigkeiten zu erzählen.

Jede Stimme iſt nicht ſelten mit einem Motto, einem ſcherzhaften Verschen verſehen, wie z. B. in Forſter's Sammlungen, worin der Charakter einer jeden einzelnen treffend gekennzeichnet iſt. Der Alt erſcheint als diejenige Stimme, die, zwiſchen dem mehr melodiöſen Diskantus und dem feſt fortſchreitenden Tenor in der Mitte, ohne ſolch beſtimmten Tongang, „ohn' Ruh' auff und abläuft", der Tenor als diejenige, die „im Mittelmaß" d. h. inmitten der andern unruhigen Stimmen ſich mit klarer, beſtimmter Führung bewegt und auf welche die übrigen Stimmen „Acht haben". Dem Baß wird das Kompliment gemacht, er zieme alten Männern, deren Stimme „wie ein rauher Bär brummt". Proben von dieſem Signalement in Verſen giebt C. F. Becker in dem ſchon angeführten Werkchen: „die Hausmuſik in Deutſchland" u. ſ. w. Leipzig, 1840, wo es S. 3 heißt:

Discantus:

„Ihr Knäblein und ihr Mädlein rein,
Euer Stimmlein ſchallen alſo fein.
Den Discant lernet unbeſchwert:*)
Kein ander Stimm euch zugehört."

Altus:

„Der Alt gehört Jungg'ſellen zu,
Die laufen auf und ab ohn' Ruh'.
Alſo iſt auch des Altes Weiſ'.
Drum lerne mich mit allem Fleiß!"

Tenor:

„Mein Art und Weiſ' im Mittelmaß
Gen andern Stimmen iſt mein Straß';
Die haben Acht auf meine Stimm'.
Den Männern ich vor Andern ziem'.

Baſſus:

„Mein Amte iſt im niedern Staat,
Drum wer ein bſtanden Alter hat

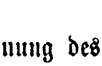
*) „unbeſchwert" = ohne Beſchwerde, ohne Scheu vor den Schwierigkeiten.

Und brummet wie ein rauher Bär,
Der komm' zu meiner Stimme her!"

— ebenso schmeichelhaft für die Sänger, wie für die Baßstimme!

Bezüglich der eigentlich musikalischen Ausstattung der Liederwerke muß rühmend hervorgehoben werden, daß dieselben nicht mehr in der ältern Notationsweise gedruckt sind, die damals selbst noch für den gelehrten Fachmusiker etwas höchst Schwieriges gehabt hätte, sondern in der vereinfachten und lesbaren Notenschrift der spätern Zeit, die zur Verbreitung der mehrstimmigen Gesangskunst außerordentlich viel beigetragen hat. Diese Vereinfachung der alten Notation war bis gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts, also bis gegen 1550, durch sehr beifallswerthe Reformen vorgenommen worden. Die übermäßig langen Noten, bei denen das Zählen ihrer kleinen Einheiten eine anstrengende Geduldsprobe war, und die nach solch langen Noten bemessenen Taktarten waren allmälig abgeschafft worden. Ebenso hatte man den wechselnden Werth einer und derselben Note, bei der also das eine Mal mehr, ein anderes Mal weniger gezählt werden mußte, als einen Übelstand empfunden und beseitigt und dafür jeder Note einen ganz bestimmten Werth zuerkannt, den sie unter allen Umständen beibehielt. In gleicher Weise hatte man den Takt auf ein kürzeres Maß reducirt, so daß er wenigstens in der Vorzeichnung der Tonstücke zu erkennen war, denn Taktstriche waren damals ein unbekanntes Erleichterungsmittel; nur der kleinen senkrechten Striche zwischen den mittlern Notenlinien, der sogen. „Beistriche" bediente man sich, um die Abschnitte des Gesanges zu bezeichnen, während man den Schluß des Gesanges mit zwei langen Strichen, wie noch gegenwärtig, andeutete. Ebenso waren die sehr zahlreichen und künstlichen „Ligaturen", d. h. die auf eine Sylbe zusammengeschleiften Noten jetzt bis auf eine einzige verschwunden. Kurz, das ganze System der Notenschrift war in ausgedehnter Weise simplificirt und dadurch das Notenlesen auf das Wohlthuendste erleichtert, so daß nun auch ungelehrte Dilettanten sich diese Kunst ohne Mühe aneignen und die mehrstimmigen Tonstücke in ihrem Privatgesange ausführen konnten. Und diese neu erworbene Kunst machte den dilettirenden Gesangfreunden so viel Vergnügen, daß sie bei den renommirtesten Tonsetzern sogar neue Gesänge für ihr geselliges Bedürfniß bestellten und diese Letztern dem massenhaften Verlangen kaum zu genügen im Stande waren. Den Druckereibesitzern und Musikverlegern aber — damals noch verbunden —

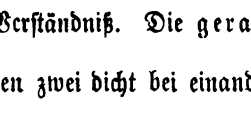
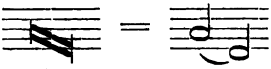
machte dieſe neu erwachte Leidenſchaft Luſt, die geſuchten Kompoſitionen in zahlreichen Auflagen zu verbreiten. Daher die erfreuliche Erſcheinung, daß, während vor dem Jahre 1500 von gedruckten Notationen und Liederſammlungen noch nicht die Rede ſein konnte, ſolche nach 1500 in den wirklich geſangübenden Ländern, beſonders in Italien und Deutſchland, in großer Anzahl an's Licht treten. Man darf annehmen, daß Alles, was von Geſang in jener Zeit überhaupt vorhanden war, ſowohl die handſchriftlichen Kompoſitionen der gelehrten Kontrapunktiſten, als auch die im Munde des Volkes lebenden Lieder von dem Sammlereifer der Herausgeber damals werden zuſammengetragen worden ſein. Der religiöſe und weltliche Volksgeſang aus den ſpätern Jahrhunderten des Mittelalters hat ſich in die zahlreichen einſtimmigen Liederdrucke und Geſangbücher des 16ten Jahrhunderts gerettet, und der kontrapunktiſche Kunſtgeſang derſelben Epoche iſt uns in den nicht minder zahlreichen Sammelwerken mehrſtimmiger Kompoſitionen, darunter auch in unſern Liederſammlungen, aufbewahrt.

Begreiflicherweiſe aber iſt die damalige Notation noch nicht ganz unſere heutige. Die Stimmen ſind z. B. in verſchiedenen Schlüſſeln geſchrieben, wie ſie in alter Zeit für die verſchiedene Tonhöhe der Singſtimme eingeführt waren. Der heutige G- oder Violinſchlüſſel war damals noch nicht ſo häufig in Gebrauch, als heutzutage, ſondern ſtatt ſeiner der ſogen. C-Schlüſſel (oder), den man auf die verſchiedenen Linien ſtellte, um damit die drei obern Stimmen nach ihrer verſchiedenen Tonlage zu bezeichnen, und zwar jedes Mal auf die Linie, wo C, der adoptirte Grundton der Skala, liegen ſollte. Auf der unterſten Linie war dieſer Schlüſſel das Zeichen für den Diskant (=); die Altſtimme hatte den C-Schlüſſel auf der dritten Linie (=) und die Tenorſtimme auf der vierten (= ); zur Bezeichnung des Baſſes aber war auch damals ſchon unſer bekannter F- oder Baßſchlüſſel (auf der 2ten Linie von oben:) üblich. In dieſen vier Schlüſſeln ſind die vier gewöhnlichen Stimmen der Regel nach geſchrieben. Jedoch kommt es ſehr häufig vor, daß

selbst in jeder einzelnen Stimme die Schlüssel wechseln, je nachdem die verschiedenen Gesangstücke innerhalb der betreffenden Stimme eine höhere oder tiefere Lage haben, daß also z. B. die Diskantstimme auch einmal in den Violinschlüssel, die Tenorstimme in den Altschlüssel u. s. w. gesetzt ist; ja sogar in einem einzigen Tonstücke variiren oft innerhalb einer und derselben Stimme die Schlüssel, so daß z. B. in der Diskantstimme bei tiefen Stellen plötzlich der C-Schlüssel auf der 2ten Linie ( ), und ebenso im Baß der F-Schlüssel auf der Mittellinie oder gar auf der obersten überrascht ( ). Mit Hülfe dieser verschieden gestellten Schlüssel vermeidet die alte Notation die Menge kleiner abgekürzter Linien über und unter dem System der 5 Linien, zu denen wir heutzutage beim Gebrauch bloß zweier Schlüssel jeden Augenblick genöthigt sind, wo der Tonumfang die Linien nach unten oder oben überschreitet. Es läßt sich nicht verkennen, daß auf diese Weise die zahlreichen Stimmen des alten Tonsatzes allerdings klarer auseinander gehalten wurden, als es bei unserer heutigen Schreibweise möglich ist; dem Dilettanten jedoch dürfte die Schreibung in den beiden heutigen Schlüsseln vertrauter und der mehrstimmige Tonsatz in dieser Gestalt lesbarer sein. Wirklich geläufig sind die alten Schlüssel selbst dem Musikhistoriker oder theoretisch gebildeten Musiker nicht immer.

Aber auch die übrigen Vorzeichnungen in den alten Stimmenbüchern, z. B. für die Taktart — die übrigens vorherrschend die 2theilige, der sogen. Dupeltakt war — haben für den Nichtkenner etwas Geheimnißvolles. Was soll er z. B. aus solchen Hieroglyphen, wie , oder und , und u. dergl. machen? Zur Aufklärung in der Kürze Folgendes. Die Zeichen , und bedeuten den dreitheiligen oder ungeraden Takt, die Zeichen , und den 2theiligen oder geraden. Und zwar unterscheiden sich die beiden Zeichen und so, daß das zweite () nur den halben Zeitwerth der erstern Vorzeichnung () bedeutet, d. h. die Noten gelten nur halb so viel, als ihr Schriftzeichen anzeigt und müssen daher, wenn man die alte Notation in die heutige überträgt, in die nächst kleinern (von nur der Hälfte der Zeitdauer) verkürzt werden: statt der Brevis schreibe man die Semibrevis , statt dieser () die Minima , statt

die nächſt kleinere u. ſ. w. Dieſelbe Verkürzung des Rhythmus wird durch die beigeſchriebene 2, z. B. $\mathbf{C}_2$ bewirkt.

Auch die ſchon erwähnten Ligaturen, wenn nämlich mehre Töne auf eine Sylbe geſungen werden ſollen, ſind nicht gerade ein Erleichterungsmittel zum Verſtändniß. Die geraden Ligaturen () verbinden zwei dicht bei einander liegende Töne, die ſchiefen zwei entferntere:  indem die beiden äußerſten Spitzen der Ligatur die beiden verbundenen Töne anzeigen. So betrachtet, ſind die Ligaturen nur daſſelbe, was gegenwärtig der Verbindungs- oder Schleifungsbogen (⁀). Jedoch hat die Ligatur auch eine verkürzende Kraft, indem ſie nämlich die in ſie befaßten Noten gewöhnlich um die Hälfte ihres Werthes verringert, ſo daß man in der heutigen Notenſchrift auch immer nur die nächſt kleinern Noten ſtatt der größern in der alten Notation ſchreiben darf.

Endlich iſt das Verſtändniß der alten Notenſchrift dadurch erſchwert, daß die Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen (♯ und ♭) in den betreffenden Tonwerken faſt gänzlich fehlen. Am Wenigſten empfindet man dieſen Übelſtand, wo die jedesmalige Tonart ſchon an und für ſich erkennbar iſt, z. B. am Anfange der Tonſtücke, wo ſie ſich meiſt durch den Grundton ankündigt, oder überall da im Verlaufe des Tonſatzes, wo aus der einen Tonart in eine verwandte, z. B. aus C-dur nach G-dur, übergegangen wird. An ſehr vielen andern Stellen dagegen, wo die Abſicht der Tonſetzer durchaus nicht ſo beſtimmt hervortritt, kann man zweifeln, ob man ein ♯ oder ♭ zu ſetzen habe; ſelbſt die erfahrenſten Forſcher im alten Tonſatz bekennen in dieſer Hinſicht ihre Unſicherheit. Und dieſe Verlegenheit wächſt noch, wenn, wie in den Notendrucken der ſpätern Zeit, die betreffenden Zeichen das eine Mal geſetzt ſind, das andre Mal fehlen und man die Meinung der Tonſetzer noch mehr aus den bloßen Umſtänden errathen muß als früher, wo die Zeichen noch gar nicht im Gebrauch waren.

Bezüglich der Grundtonart aber, aus welcher die einzelnen Tonſtücke gehen, iſt die Vorzeichnung um ſo einfacher, denn ſie fehlt entweder ganz, wie in unſerm heutigen C-dur und A-moll, oder ſie beſchränkt ſich auf das einfache ♭, das wir einem Tonſtücke in F-dur vorzuſetzen pfle-

gen. In dieser stereotypen Manier verräth sich unverkennbar die Beschränktheit der musikalischen Stimmung, die noch nicht gelernt hatte, sich nach ihren feinern Nüancen zu schattiren und zwischen höhern und tiefern, hellern und dunklern Tonarten zu wechseln. Man begnügte sich eben mit den einfachsten Tonarten und schrieb entweder in den schlichten Dur-Tonarten C, F, G u.s.w. (ionisch, mixolydisch .....), oder in den ebenso naheliegenden Moll-Tonleitern: D-moll (dorisch), A-moll (äolisch), E-moll (phrygisch) u.s.w. und beschränkte so den Charakter der Tonstücke auf wenige einfache Grundstimmungen.

Der Titel unserer Liedersammlungen ist gewöhnlich nur einer Stimme vorgedruckt, am Häufigsten dem Tenor. Immer aber zeichnet sich der Titel — ein Beweis von der Sorgfalt und dem Interesse der Tonsetzer für ihre Sache — durch große Ausführlichkeit aus. Alles, was man von den Kompositionen nur irgend erwarten konnte, Alles, wodurch sie sich den Sängern empfahlen, was ihren Inhalt in der Hauptsache ausmachte, was die Tonsetzer zur Herausgabe bestimmt hatte — dies und noch mehr bekam der Leser gleich auf dem Titelblatt zu hören. So lautet z. B. der vollständige Originaltitel der „121 Lieder" Joh. Ott's (Nürnberg 1534) folgendermaßen: „Der erst teil. Hundert vnd ainvndzweintzig newe Lieder, von berümbtenn dieser Kunst gesetzt, lustig zu singen, und auff allerley Instrument dienstlich, vormals dergleichen im Truck nye außgangen. Mit Romischer Keyserlicher vnd Küniglicher Maiestat Privilegien, in vier Jaren nit nach zutrucken. gedruckt zu Nurenberg durch Iheronimum Formschneyder. M. D. X. X X|||" (1533; die Dedikation und die wirkliche Herausgabe des Werkes durch Joh. Ott datiren vom Jahre 1534). Von ähnlicher Vollständigkeit sind die Titel der meisten Liedersammlungen, besonders der frühern, während sie später karger und kürzer werden; doch sind gewissenhafte und wirklich bedeutende Tonsetzer auch der spätern Zeit immer ausführlich. So lautet der Titel von H. Albert's „Arien" (1652) nur dem Anfange nach folgendermaßen: „Erster Theil der Arien etlicher theils geistlicher, theils weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, keuscher Liebe und Ehren-Lust dienender Lieder zum Singen und Spielen gesetzet u. s. w. Durch Heinrich Alberten. In Verlegung des Autoris. Königsberg in Preußen. Zum viertenmal gedruckt durch Johann Reusnern. 1652". Dieselbe Ausführlichkeit und dieselben Versicherungen von der Sorgfalt der Verfasser oder Herausgeber und von der Vortrefflichkeit der Gesänge wiederholen sich in den ausländischen Liederwerken. Man höre: „Le

premier livre de Chansons à quatre Parties, au quel sont vingt et sept Chansons nouvelles composées par M. Orlando di Lassus Maitre de la Chapelle de l'Excellentissime et Illustrissime Duc de Bavière; convenables à la voix, comme aux Instruments, correctement imprimées en Anvers par Jacob Susato, imprimeur de Musique . . . . . Avec grace et privilège du Roy pour quatre Ans. L'an 1564". Und der Titel einer italieniſchen Madrigalſammlung lautet: „Le dotte et excellentissime Compositioni dei Madrigali di Verdelot, a cinque voci, et de diversi perfectissimi Musici fatte. Novamente ristampati, et con ogni diligentia corretti. Excudebat Venetiis, apud Ant. Gardane. 1541". Bei manchen Sammlungen erfahren wir auf dem Titel ſogar die Wohnung des Herausgebers und außer der Jahreszahl iſt nicht ſelten auch der Monat und das Datum der Veröffentlichung angegeben. Nur eine Beſtimmung vermiſſen wir, die heutzutage kein Komponiſt weglaſſen würde, nämlich die Opuszahl — eine Erfindung moderner Eitelkeit, die zur Charakteriſtik der Tonwerke nicht das Mindeſte beiträgt und — weit hiſtoriſcher — mit der Jahreszahl der Entſtehung oder Veröffentlichung vertauſcht werden ſollte. Nur muſikaliſche Fabrikanten, die binnen Jahresfriſt Duzende von „Werken" zu Markte bringen, würden neben die Jahreszahl auch noch die Opuszahl ſtellen müſſen. Von dieſer Eitelkeit aber, ihre Werke nach der Menge in Zahlen zu regiſtriren und auf die ſtattliche Reihe ſelbſtgefällig hinzublicken, ſind unſere beſcheidenen und ſtrebſamen Meiſter völlig frei geweſen; ihnen hat es genügt, die Werke lediglich durch genaue Inhaltsangabe ſowie nach Ort und Zeit der Herausgabe zu kennzeichnen.

Was aber Komponiſten oder Herausgeber auf dieſen ausführlichen Titeln aufzählen und anpreiſen, dem dürfen wir bei ihrer Gewiſſenhaftigkeit, verbunden beſonders mit dem ernſten, wahrheitsliebenden Naturell der Deutſchen, unbedingten Glauben ſchenken; wir dürfen uns der Überzeugung hingeben, daß die etwas offenherzigen Verfaſſer kein Wort ohne guten Grund und ohne das redlichſte Bewußtſein werden hingeſchrieben haben; mit den „guten alten und newen Teutſchen Liedlein", mit der Verſicherung, daß dieſe Lieder „friſch, kurtzweilig, luſtig zu ſingen ſeien" u. ſ. w., haben ſie es vollkommen ernſt gemeint.

Zuerſt verlangt der Begriff „Lied" und die entſprechenden Ausdrücke der übrigen Nationen: „Chanſon", „Madrigal" u. ſ. w. eine kurze Beſprechung. Sie alle können unmöglich ſchon die entwickelte und

strenge Bedeutung gehabt haben, welche wir heutzutage mit diesen Wörtern verbinden. Die damalige Dichtkunst, und zumal die deutsche Lyrik, hatte ja ihre eigentliche Entwickelung noch vor sich und war noch nicht zu den einzelnen Gattungsunterschieden auseinander gegangen, wie in der spätern Zeit ihrer wirklichen Entfaltung. Die Metrik jenes Zeitalters war daher noch ohne Bewußtsein dieser Unterschiede und besaß daher auch noch keine Namen für dieselben; vielmehr verband sie mit den bereits vorhandenen metrischen Begriffen einen umfassendern Sinn, als wir gegenwärtig. Wie der Ausdruck „Lied" schon seit Alters Volksdichtung und Volksgesang überhaupt bezeichnet hatte, so auch damals noch jede Art von Dichtung, besonders wenn sie zugleich für den Gesang bestimmt war; und zwar nicht bloß lyrische Poesie, wie allerdings zuerst und in den meisten Fällen, sondern auch epische oder dramatisch gefärbte. So sind denn die damaligen „Lieder" zunächst wirkliche Lieder im strengen Sinne, also kleine, naive Gefühlsergüsse in leichten, kurzen Versmaßen, religiöse nicht minder, wie weltliche: Hymnen, Weihnachts- und Passionsgesänge so gut wie Trink-, Liebes- und Spottlieder. Weiter aber umfaßt das Wort auch ernste, geistliche Dichtungen, die man sonst wohl Psalmen, Motetten, Oden u. s. w. nannte, ebenso Dichtungen auf Vorfälle und lebendige Scenen aus dem Leben, meist scherzhafter Art. Andere Ausdrücke neben dem Worte „Lied" sind daher im deutschen Sprachgebrauch jener Zeit kaum oder gar nicht üblich und zum Theil nur vom Auslande entlehnt. „Arie", „Ode", „Cantate" u. s. w. gehören erst der spätern Hälfte unserer Periode an und werden erst dort für den deutschen Gesang wichtig; „Ballette" und „Sonette" aber sind italienische Dichtungsformen. Alle diese und ähnliche Gattungen bezeichnet man, sobald sie geschichtlich hervortreten, in der deutschen Dicht- und Gesangkunst immer durch das vielumfassende Wort „Lied".

Dem deutschen Begriffe „Lied" entspricht vollständig das französische Wort „chanson", nur war die chanson von Anfang an mehr Kunstgedicht und hatte etwas Pointirtes, Tendenziöses, was dem deutschen Liede fehlt; im Übrigen aber ist der Begriff chanson in der französischen Liedliteratur jener Periode ebenso umfassend, als das deutsche „Lied" in der unsrigen und mithin auch der einzige, welcher vorkommt: Alles, was der französische Gesang damals producirt hat, Alles, was gesungen wurde oder gesungen werden konnte, heißt „chanson": sowohl die kleinen, wirklich lyrischen Lieder, als auch umfangreiche, belebte Tongemälde, wie Janne-

quin's „Bataille", Gombert's „Chant des oiseaux", Lejeune's „Printemps" u. ſ. w. Die „chanson" iſt ganz ſo fließend und vielſagend, wie das deutſche „Lied".

Ganz analog verhält ſich's mit dem italieniſchen „Madrigal", mit dem man gleichfalls ſowohl das kleine volksthümliche Lied — denn das eigentliche, deutſche „Lied" fehlt bekanntlich den Franzoſen wie den Italienern — als auch größere, ſtrophenreiche Kunſtgedichte, z. B. ländliche, kriegeriſche, verliebte u. ſ. w. bezeichnete. Das Madrigal hat daher eine ebenſo reichhaltige Literatur während jener Epoche wie das deutſche „Lied" und die franzöſiſche „chanson"; es iſt bei Weitem die umfangreichſte Gattung des damaligen italieniſchen Kunſtgeſanges. Und wenn die Komponiſten — was zuweilen vorkommt — „Lied" oder „chanson" in's Italieniſche überſetzen wollen, ſo thun ſie dies vorzugsweiſe mit dem Worte „Madrigal".

Mit den kleinen Unterarten des Liedes aber, wie ſie beſonders im italieniſchen Kunſtgeſange als „Frottole" und „Balletti", „Villanellen" und „Villotten", „Kanzonen" und „Kanzonetten" hervortreten, hat es eine eigenthümliche Bewandniß. Dieſe ſind nämlich nicht beſondere Stufen der muſikaliſchen Entwickelung, nicht muſikaliſch verſchiedene Liedgattungen, ſondern nur formell verſchiedene Dichtungsarten, auf die — muſikaliſch — zufällig eine und dieſelbe Behandlungsmethode angewandt wurde. Wenn die weltliche Muſik Deutſchlands im Mittelalter noch nichts weiter kennt, als Volkslieder und Tanzmelodien — ähnlich, wie es gleichzeitig in Frankreich nur Chanſons, in Italien nur Kanzonen und Kanzonetten gab — ſo hatte dies ſeinen Grund in der Einſeitigkeit der dichteriſchen Lyrik, die ſich nur in Liedern ergoß. Dagegen führte die Mannigfaltigkeit der italieniſchen Kunſtdichtung auch im lyriſchen Geſange die obigen Arten der Frottole und Balletti, der Villanellen, Kanzonen u. ſ. w. herbei, deren jede auch metriſch von den übrigen abwich, während das deutſche Lied im Ganzen ſeine urſprüngliche Strophenanlage mit Zähigkeit feſthielt. Muſikaliſch dagegen beſchränken ſich die Unterſchiede innerhalb der italieniſchen Kunſtlyrik auf ganz ſchwache Modifikationen: die einzelnen Unterarten des Liedes ſind nur matte Schattirungen der allgemeinen Färbung, nur geringe Abſtufungen des Tonſatzes, nicht ſelbſtändige Kompoſitionsgattungen, zu denen ſich die Kontrapunktik aus innerm produktiven Reichthum entfaltet hätte. Dies muß man ſich vergegenwärtigen, will man ſich nicht durch die buntſcheckige Reichhaltigkeit mancher Sammlun-

gen, wie z. B. der „Selva“ des Orazio Vecchi (Venedig, 1595) blenden lassen, in der sich folgende Gattungen vereinigt finden: Madrigali, Capricci, Balli, Arie, Justiniane, Canzonette, Fantasie, Serenate, Dialoghi, un Lotto amoroso, con un Battaglia. Dergleichen sieht gefährlich aus, beschränkt sich aber in Wirklichkeit auf geringe Varietäten meist poetischer Art.

Nicht viel anders verhält sich's mit dem Gegensatze des „geistlichen“ und „weltlichen“ Liedes im deutschen Gesange: auch dieser Unterschied ist zunächst nur ein poetischer, aus der Dichtung in die Musik übertragener; im Gesange aber zerfließt er vollends in's Unmerkbare, weil das noch unkritische Bewußtsein der damaligen Menschheit zwischen Geistlichem und Weltlichem überhaupt noch wenig schied und die noch unentwickelte Tonkunst, wie gesagt, eine und dieselbe Methode der Behandlung über beide Gattungen gleichmäßig ausgoß. Auch muß man sich bewußt bleiben, daß die eigentliche Entwickelung — soweit eine solche innerhalb der Kontrapunktik überhaupt möglich war — daß die historische Wandelbarkeit und Vielgestaltigkeit des Liedes, wie sie später hervortrat, vornehmlich am weltlichen Liede haftet, daß nur dieses den Wandlungen des Zeitgeistes gefolgt ist, sich zu mannigfaltigen Gattungen individualisirt, keimfähige Formen aus sich erzeugt hat u. s. w., das geistliche dagegen an die typische Unbeweglichkeit der kontrapunktischen Methode weit strenger gebunden blieb. Es ist daher nicht ohne innere Berechtigung, wenn wir das mehrstimmige geistliche Lied, sowie den frommen Kunstgesang der „symphoniae“, „concentus“, „Concerte“, „Oden“ u. s. w. in unserer Besprechung hinter den weltlichen Liedergesang zurücktreten lassen.

Eins aber haben die Tonsetzer mit dem vielseitigen Worte „Lied“ oder „Liedlein“, „chanson“ u. s. f. unverkennbar bezeichnen wollen: daß es nämlich wirkliche Lieder, originale Volksmelodien seien, die sie in den mehrstimmigen Tonsätzen bearbeiteten, oder, wenn es Kunstmelodien waren, doch Weisen von einer Leichtigkeit und Lieblichkeit, daß sie sich jenen fast ebenbürtig zur Seite stellen und gleichfalls für „Lieder“ gelten durften. Wäre dies nicht die Meinung der Tonsetzer gewesen, sie hätten ihren Gesängen schwerlich das joviale Prädikat „gar lustig zu singen“ hinzugefügt. In den Gesängen selbst ist freilich, eben weil sie vielstimmig ausgesponnen sind, der naive Liedcharakter vollständig verwischt. Aber die Melodien selbst schienen den Bearbeitern so unzerstörbar und von so unwiderstehlicher Verschönerungskraft, daß sie ihren ursprünglichen

Reiz ſelbſt noch auf die fremdartige Umgebung des polyphonen Tonſatzes auszuſtrahlen vermochten; mit ihrer Hülfe waren ihnen auch die kunſtreichſten Geſangſtücke immer noch Lieder, wie die einfachen Volksmelodien es waren. Auch der allgemeine Zeitgeſchmack und Sprachgebrauch ſtand ihnen bei der Benennung „Lieder“ zur Seite: denn man kannte ja damals den weltlichen Geſang unter keinem andern Namen und wollte auch für den neu erfundenen Kunſtgeſang keinen andern, als nur „Lied“, das alte, traute Lied. Trotzalledem aber würde es dieſer allgemein recipirten Bezeichnung doch an ihrem beſten Rechte gefehlt haben, wäre nicht der innerſte Kern und Grundſtock der mehrſtimmigen Tonſätze in Wahrheit eine Liedweiſe geweſen.

Ob aber wirklich immer eine Volksliedweiſe oder vielleicht doch hier und da eine künſtlich erfundene? — dieſe Frage dürfte kaum jemals endgültig entſchieden werden. Ob z. B. eine Melodie urſprünglich Volksweiſe iſt, ließe ſich nur dann ermitteln, wenn das älteſte, geſchriebene oder gedruckte Quellenwerk noch vorhanden wäre, wo ſie urſprünglich und authentiſch verzeichnet ſtand. Aber iſt dies noch vorhanden? und iſt das vorhandene wirklich das älteſte und erſte? — Ebenſo läßt ſich eine Melodie als urſprüngliche Kunſterfindung nur dann nachweiſen, wenn entweder das ausdrückliche Zeugniß des Komponiſten ſeine Autorſchaft verbürgt, oder wenn das Original bekannt iſt, wo der betreffende Komponiſt die Melodie zuerſt notirt hat, ſo daß ſie ſich nicht ſchon in einem frühern Werke vorfindet. Da aber ohne Zweifel viele alte Quellenſchriften verloren gegangen ſind, ſo läßt ſich die Ächtheit einer Melodie, ob Volksweiſe, ob Kunſterfindung, aus den Originalen nicht mehr darthun. Aber auch das andere Kriterium, nämlich der muſikaliſche Charakter der Melodie, iſt kein untrügliches Erkennungszeichen. Sicherlich hat der Volksgeſang im Allgemeinen einen beſtimmten Typus mit beſtimmten Detailzügen. Aber eben ſo gewiß iſt es, daß auch manche Kunſtmuſiker ſo volksthümliche Männer waren, ſo geſund fühlten und ſo natürlich vom Herzen ſangen, daß die von ihnen geſchaffenen Singweiſen durchaus volksliedmäßig klingen — man denke an die hiſtoriſch beglaubigten Beiſpiele von Ad. Hiller, J. A. P. Schulz, Reichardt u. A. Wer will unter ſolchen Umſtänden entſcheiden, ob eine Melodie von einem glücklichen Natur- und Volksſänger improviſirt, oder von einem theoretiſch gebildeten Muſiker ausgeklügelt iſt? Womit will man z. B. beweiſen, daß die Melodie: „Innſpruck, ich muß dich laſſen“, über welche Heinrich Iſaak

den bekannten 4stimmigen Tonsatz machte, in ihm zugleich ihren „Sänger", ihren Erfinder habe? Je näher der Neuzeit, desto weniger volksthümlich wird bekanntlich die musikalische Produktion, desto zuverlässiger werden die Zeugnisse für eine der beiden Entstehungsarten, desto unzweifelhafter also auch entweder der volksmäßige oder der künstlerische Ursprung der Lieder. Betreffs der Singweisen aber vor dieser historisch beglaubigten und durchsichtigen Epoche wird die Scheidung zwischen Volks- und Kunstgesang immer etwas Fließendes behalten und selbst der scharfsichtigsten kritischen Spürkraft trotzen.

„Gut" zunächst nennen die Tonsetzer ihre in den Sammlungen dargebotenen Lieder und wollen damit offenbar sagen, daß diese Lieder nach dem damaligen Geschmack und nach dem eignen Urtheil der Bearbeiter für schön und beliebt galten und deshalb überall gesungen wurden; auch dürfte die ethische Nebenbedeutung des sittlich Ehrbaren und Unanstößigen nicht auszuschließen sein; manche Tonsetzer machen in der Dedikation oder in der Vorrede sogar ausdrücklich darauf aufmerksam, daß sie die „fines verecundiae", die Grenzen des Wohlanständigen, nirgends überschritten haben. Nur „gute" Lieder zu liefern, war bei der Masse schlechter, die zu allgemeinem Mißfallen im Volke kursirten, ein hauptsächliches Augenmerk der Herausgeber; und wir haben es daher für keine Übertreibung zu halten, wenn manche ihre Lieder „einen außzug" aus dem vorhandenen Vorrath nennen. Nicht minder dürfen wir ihrer Versicherung trauen, daß sie sich's Mühe und Zeit haben kosten lassen, um die Lieder zu sammeln, daß sie dieselben „mit Fleiß" ausgewählt und für die „Liebhaber der edeln music" eingerichtet haben, daß nur Lieder von den „berühmbtesten" ihrer Zeit aufgenommen worden sind, ja daß die Tonsetzer sich selbst dazu hergegeben, den Notensatz vor der Veröffentlichung eigenhändig zu verbessern und dem Drucke möglichst fehlerfrei zu übergeben („selbst corrigiret und in Druck verfertiget"). Bei dieser Sorgfalt mußten nicht bloß „gute" Lieder zu Stande kommen, sondern wir werden hier geradezu das Beste vor uns haben, was an Liedern in jenen Jahrhunderten überhaupt vorhanden war — das Beste von Originalmelodien sowohl wie von künstlicher Bearbeitung. Leichtfertiger klingen die Titel der französischen Chansonsammlungen, wenn die Tonsetzer oder Herausgeber von den Gesängen rühmen, sie seien „legères, tres musicales, les meilleures et (les) plus excellentes, qu'on a peu (peut) choisir, composées en musique par bons et excellents

musiciens" — die letztern Worte der analogen Versicherung auf den italienischen Titeln entsprechend: „de diversi famosissimi autori".

Unter den „alten" Liedern verstehen die Herausgeber, wie aus den Sammlungen selbst ersichtlich ist, theils Melodien des alten Gregorianischen Kirchengesanges, also ehrwürdige Choralmelodien, theils Volkslieder, die damals, wo man sie bearbeitete, allgemein gesungen wurden und deshalb schon lange zuvor entstanden sein mußten. Denn bei der Absperrung der Nationen im Mittelalter, bei der Trennung der Stände und Zünfte von einander, bei dem Mangel an Verkehrsmitteln u. s. w. verbreitete sich ein Lied nur langsam und blieb auch dann wohl nur auf die nächste Landschaft beschränkt. Auch diejenigen unter den bearbeiteten Liedern mußten den Tonsetzern für „alte" gelten, die schon früher von namhaften Meistern eine mehrstimmige Behandlung erfahren hatten und jetzt nun, vielleicht 50 oder 100 Jahre später, auf's Neue bearbeitet wurden. Für das wirkliche „Alter" mancher Melodien aber spricht auch der Umstand, daß sie nachweislich eine förmliche Entwickelung durchlaufen und zu den verschiedenen Zeiten ihres Auftretens eine verschiedene Gestalt angenommen haben — wie sich dies aus der Vergleichung einer und derselben Singweise in der Zeit ihres ersten Vorkommens mit ihrem Erscheinen in spätern Werken ergiebt.

„Neu" dagegen nennen die Tonsetzer diejenigen Singweisen, die sie in alten Handschriften und Notendrucken, kirchlichen Singbüchern u. s. w. noch nicht verzeichnet fanden und die daher erst später, vielleicht gar erst zu ihren Lebzeiten selbst entstanden sein mochten. Das gilt zunächst von einer ganzen Anzahl der bearbeiteten Volksweisen, die, den Umständen nach zu urtheilen, erst von ganz jungem Datum waren. Wenigstens muß es auffallen, daß die früheste Sammlung, die Öglin'sche, kein einziges der später so häufig vorkommenden und immer von Neuem bearbeiteten Volkslieder enthält, während der Sammler doch gewiß nicht versäumt hätte, sie aufzunehmen, wenn sie zu seiner Zeit schon in Gebrauch gewesen wären. Da sie aber fast sämmtlich erst nach Öglin's Zeit zum Vorschein kommen, so hat es die größte Wahrscheinlichkeit für sich, daß die Lieder zur Zeit ihrer Bearbeiter erst unlängst entstanden, also wirklich noch „neu" waren; sowohl im Volksmunde wie unter der Hand der Tonsetzer tauchen sie jetzt zum ersten Mal in der Geschichte des Liedes auf; und die Tonsetzer begehen keine Übertreibung, wenn sie dem singenden Publikum von diesen Liedern einen noch nicht gekannten Genuß

versprechen. Ebenso durften die Bearbeiter von ihren erst jetzt gefertigten Tonsätzen mit dem besten Gewissen behaupten, daß sie „neu", früher noch nie gedruckt, oder, wie es auf den Originaltiteln gewöhnlich heißt, „vor nie im Truck außgangen" seien („non imprimées auparavant"). Diese Lieder traten daher auch mit dem vollen Zauber der Erstlingsschaft auf und wandten sich an die Sänger mit dem noch größern Reize, sie als ganz „neu" einzuüben und zur Ergötzung vorzutragen. Am Meisten mag die Vorliebe denen entgegengekommen sein, die als bekannte Volksmelodien auch in den gebildeten Kreisen lebten, jetzt aber, in dem neuen Gewande der Mehrstimmigkeit, sich als etwas noch nie Gehörtes, frisch aus der Feder Kommendes darboten. Und wollten die Sänger etwa vor den Schwierigkeiten der „neuen" Lieder zurückschrecken, so beruhigten die Verfasser sie anderseits durch die lockende Verheißung, daß die Lieder „frisch" und „kurzweilig" und „vast lustig zu singen" seien; selbst die trübseligen niederländischen Souter Liedekens rühmen sich, „seer lustich om singen" zu sein, allerdings nur, soweit es „ter eeren Gods" („zur Ehre Gottes") möglich war.

Das Prädikat „frisch" kann, nach dem Sinne der Verfasser, nicht tautologisch dasselbe bedeuten, wie „neu"; sie können damit nicht noch ein Mal haben sagen wollen, daß die Melodien hier zum ersten Mal notirt erschienen und auch der mehrstimmige Tonsatz etwas bisher Unbekanntes gewesen sei. Nur in der Bedeutung von „kräftig" oder „ursprünglich" können die Tonsetzer das „frisch" genommen haben, indem sie damit ihren Kunstgesängen denselben Vorzug des Naturwüchsigen vindiciren wollten, der den schlichten, lieblichen Volksweisen schon von Hause aus eigen war. Und allerdings mag dem ungebildeten Geschmacke jener Zeit der mehrstimmige Tonsatz als etwas ebenso Kunstvolles und Wunderbares erschienen sein, wie die Volksmelodien: denn er bewegte sich ja nicht mehr in der schleppenden Schwerfälligkeit des allmächtig herrschenden Kirchengesanges, sondern in dem muntern Tempo erheiternder Unterhaltungsmusik. War dies nun wirklich auch die Meinung der Tonsetzer, so sind sie allerdings in einer starken Selbsttäuschung befangen gewesen — in derselben, welche bloßen Talenten überhaupt häufig begegnet: daß sie nämlich die auf ein Werk verwendete Mühe verwechseln mit dem Werthe oder der Schönheit, welche sie dem Werke durch ihre Mühe gegeben zu haben wähnen. Die Kunst des Kontrapunkts war dazumal wenn auch keine völlig neue, so doch erst seit Kurzem einigermaßen ge-

nießbar geworden; mit dem angestrengtesten Eifer hatten sich die Tonsetzer dieselbe angeeignet, bei jedem Tonstück die immer wiederkehrenden Schwierigkeiten überwunden, die Stimmen so künstlich als möglich geführt, die Harmonien so richtig als möglich hergestellt — wie? sollte da nicht das Ganze in seiner Art vollendet, sollte es nicht schön und wohlklingend geworden sein? sollte nicht derselbe Hauch der Neuheit, der „Frische" darauf ruhen, den man sonst immer nur an den Volksliedern rühmte? In der That: diese Verblendung lag nahe und war besonders Männern verzeihlich, die in jeder Beziehung die ernstesten und reinsten Absichten bei ihren Arbeiten hatten. Aber auch die praktische Ausführung der Gesangstücke hielt die Sänger rege und „frisch". Die Überwindung der technischen Schwierigkeiten, die Nöthigung, aufmerksam und gespannt auf die verschlungene Stimmenführung und die schwierigen Einsätze zu achten, ferner die eigne Befriedigung der Sänger mit sich selbst, wenn sie solch ein schwieriges Gesangstück fehlerfrei und mit spielender Leichtigkeit zu Gehör gebracht hatten, bot immer „frische" Reize, bot Abwechselung und Kurzweil dar, die bei einem einstimmigen Liede oder bei der weit leichtern Kunstmusik unserer Tage kaum noch nachzuempfinden sind.

Eröffnungen über den moralischen Inhalt und Werth der Lieder auf dem Titel sind selten und gehören schon nicht mehr der Zeit der ersten Schaffenslust an. Lieder „vom Brauch dieser Welt, Vntrew (Untreu), vil zusagen und wenig halten, guten Worten vnd falschem Herzen", wie die von Knöfel (1581), können keinen Anspruch mehr machen, „frisch" zu sein und „lustig zu singen".

Endlich sind die Herausgeber — und auch hier wiederum vornehmlich die deutschen — ehrlich und gerecht genug, gleich auf dem Titel den nationalen Ursprung der betreffenden Melodien anzugeben. Sie nennen die Lieder in den meisten Fällen „teutsche" und wollen dies ebensogut von den Singweisen wie von den Texten verstanden wissen. Wo die Melodien in den deutschen Sammlungen, wie in ganz seltenen Fällen, ausländische sind, bemerken sie es auf dem Titelblatt oder in der Überschrift der einzelnen Gesänge ausdrücklich: es kommen „frankreichische" und „welsche" Lieder vor, noch bei Heinr. Albert (um 1650) begegnen wir einer „Aria gallica", einer „Aria polonica" u. s. w.; ebenso wird uns auf dem Titel gesagt, ob die Texte aus der Fremde stammen, z. B. in der Joh. Ott'schen Sammlung von 1544: „Deutsch, Französisch, Welsch vnd Lateinisch". Bei den außerdeutschen Liedersammlungen dagegen läßt

STANFORD LIBRARIES

uns der Titel meist in Ungewißheit über die nationale Abkunft der Melodien und Gedichte und müssen wir sie erst aus dem Charakter der Singweisen oder aus dem beigefügten Namen der Komponisten entnehmen. Daß z. B. die italienischen Frottole in dem Sammelwerke von Petrucci keine italienischen Originalvolkslieder, sondern nur volksthümlich klingende Kunstmelodien niederländischer Kontrapunktisten sind; daß die „canti cento cinquanta" oder das „Odhecaton" französische Chansonmelodien, gleichfalls von Niederländern mehrstimmig bearbeitet, enthalten, muß erst aus dem Namen der betreffenden Tonsetzer geschlossen werden.

Mit dem Eigennamen auf den Titeln der Liedersammlungen ist in irgend einer Hinsicht der Urheber des betreffenden Werkes gemeint — obwohl auf manchen Titeln solch ein Name ganz fehlt, wie z. B. derjenige Georg Forster's, der sich nirgends selbst genannt hat. Dieser namentlich Angeführte kann nun *entweder* bloß der *Drucker und Herausgeber* sein — Beides gewöhnlich eine und dieselbe Person, da in jener frühen Zeit beide Geschäfte noch in *einer* Hand zu liegen pflegten, jedenfalls aber ein gebildeter, sich für die neue Kunst interessirender Mann, dem zugleich, Behufs möglichst korrekter Herausgabe der Gesangstücke, auch musikalische Kenntnisse unerläßlich waren. Jedoch ist dieser immer nur der äußere Unternehmer und Veranstalter der betreffenden Sammlungen, und zwar in *der* Weise, daß er die beliebtesten Tonsätze seiner Zeit zu einem Ganzen zusammengestellt hat, indem er theils noch lebende Meister um Bearbeitung von Lieblingsmelodien ansprach, oder schon vorhandene Tonsätze, auch von verstorbenen Meistern, nur vereinigte, die handschriftlich bereits in die Kantoreien, in die kirchlichen Singchöre, in den bürgerlichen Hausgesang u. s. w. Eingang gefunden haben mochten. Daher rührt denn, besonders in der ersten Zeit der Kontrapunktik, die häufige Erscheinung, daß uns in den Sammelwerken Liedbearbeitungen von den verschiedensten Tonsetzern und zwar, wie die Herausgeber versichern, von den „berühmbtesten ihrer Kunst", begegnen, während Bearbeitungen von der Hand *eines* Meisters in derselben Zeit seltener sind, indem die noch völlig uneigennützigen Tonsetzer nicht daran dachten, ihre Arbeiten auf eignen Betrieb, zu eignem Gewinn und Ruhm herauszugeben. So sind z. B. die deutschen Liedersammlungen bis ungefähr 1550 vorherrschend Zusammenstellungen von Tonsätzen *vieler* Bearbeiter, die *ein* Herausgeber gesammelt und veröffentlicht hat. Der Name der einzelnen Bear-

beiter ist in diesem Falle den einzelnen Tonsätzen übergeschrieben, obwohl in manchen Sammlungen, z. B. der frühesten Sammlung von Öglin (1512), die Namen der Bearbeiter fehlen und man daher über die Herkunft dieser Tonsätze im Ungewissen bleibt.

Der andere Fall, der neben dieser erstern Entstehungsweise mit der Zeit immer häufiger wird, ist der, daß mit dem Namen auf dem Titel der Tonsetzer selbst sich nennt, von dem sämmtliche Liedbearbeitungen in dem betreffenden Werke herrühren. Hier sind also nicht mehr Tonsätze verschiedener Meister zu einem Ganzen nur äußerlich und nach der Auswahl eines Zweiten verbunden, sondern ein Einziger hat eine Anzahl seiner Liedbearbeitungen zusammengestellt und herausgegeben — in der deutschen Gesangliteratur seit c. 1550 das stehende Verhältniß. Und dabei kann er entweder die Melodien aus dem Kirchen- und Volksgesange entlehnt und nur die begleitenden Stimmen hinzugefügt haben — er ist in diesem Falle bloß der „Setzer" oder „Harmonist" des Tonstücks, „symphonista" von den lateinisch schreibenden Musikschriftstellern des Zeitalters genannt; oder aber der ganze Tonsatz mit Originalmelodie und Begleitungsstimmen ist seine Erfindung, so daß er, der hier „Sänger" und „Setzer" in einer Person ist, mit vollstem Rechte der Komponist des Tonstückes heißen darf — ein Verhältniß, das in der zweiten Hälfte unserer Periode in Kraft tritt. Die beiden Wörter „Sänger" und „Setzer" repräsentiren, wie man sieht, die beiden entgegengesetzten Standpunkte musikalischen Schaffens: die geniale, urschöpferische Erfindung selbständiger Weisen und die bloß grübelnde, zusammensuchende Berechnung harmonischer Füllungsstimmen — erstere die ideale, diese die mechanische, handwerksmäßige Seite der Komposition. Die geniale Produktion ist eine ursprüngliche Gotteskraft und Eingebung, die dem Befähigten ungerufen und unvermittelt kommt, wie dem Vogel das Lied in der Kehle oder wie dem gottbegeisterten Volkssänger der Vorzeit die Rhapsodie, die ekstatische Improvisation, frei von der pedantischen Mühe des Suchens und Aneinanderreihens, das schon aus dem provençalischen „trobar" der Minnesänger klang. Die zweite Thätigkeit dagegen, die Fertigung des bloßen Tonsatzes, ist das menschliche Surrogat für jene göttliche Begabung und Inspiration, nämlich ein Suchen nach etwas mit dem eigenen Verstande, ein Machen von etwas mit eigener Kraftanstrengung, das, auch wenn es fertig ist, noch die Bleigewichte seines regelrechten Entstehens an sich trägt. Sodann aber giebt der Ausdruck „Sän-

ger" deutlich zu verstehen, daß alle musikalische Erfindung der frühesten Zeit sich ausschließlich in der Sphäre des Gesanges bewegt habe, die älteste Musik eine bloß vokale gewesen sei. Treten nun, wie gesagt, „Sänger" und „Setzer" der alten Gesangstücke zu einer Person, zum wirklichen Komponisten zusammen, so ist natürlich der Drucker nur noch das technische und geschäftliche Organ des jedesmaligen Unternehmens, und als solches nennt er sich denn auch bescheidentlich auf dem untern Theile des Titelblattes oder in der Vorrede; Komponist und Veranstalter aber ist der auf dem Titel namentlich und mit hervortretenden Lettern Genannte.

Aber auch der Drucker war in jener Zeit der Anfängerschaft, wo Muth und Geschick zu derartigen Unternehmungen gehörte und der noch ungeübte Notenstich leicht Verunstaltungen an den sorgfältigen Originalwerken begehen konnte, durchaus keine gleichgültige Person. Der ingeniöse Erfinder der neuen Kunst des Notendrucks, und zwar mit beweglichen Typen, war der mehrerwähnte Venetianer Petrucci (1502), der allein 48 Sammelwerke in der neuen Weise herausgegeben hat, nachdem man sich in der allerfrühesten Zeit mit dem bloßen Einschreiben der Textbuchstaben, später der Punkte als Tonzeichen zwischen und auf die Linien beholfen hatte. Zur Verbreitung freilich konnte die neue Kunst erst gelangen, nachdem das 20jährige Patent erloschen war, welches sich Petrucci für die alleinige Ausübung seiner Erfindung vom Papste hatte ausstellen lassen. Aber von diesem Momente an regte sich's mächtig auch in den übrigen Kunstländern, vor Allem in Deutschland. Hier wurde als Druckort Nürnberg die Hauptstätte für den erfolgreichen Industriezweig und die Officinen von Hieronymus Formschneider, Johann Petrejus, Johann Ott, Johann vom Berg („Montanus" auf den lateinischen Titeln) in Kompagnie mit Ulrich Neuber, Hieronymus Graph (Graf) und Dietrich Gerlatz oder Gerlach, später von dessen Wittwe Katharine Gerlach fortgeführt, waren die rührigsten. In Augsburg thaten sich am Frühesten Erhart Öglin, Johann Ulrich, Schönigk und Melchior Krieştein hervor, in München der unermüdlich fleißige Adam Berg, in Straßburg Peter Schöffer, in Wittenberg Georg Rhaw (Rau), nach dessen Ableben „Georg Rhawen Erben" und in „Freiberg in Meißen" Beuthner. Das Ausland glänzte daneben nur erst mit einzelnen Namen. Den Ruhm Petrucci's setzte in Venedig hauptsächlich Antonio Gardano oder Gardane fort, während in Paris — seit 1525, wo Frankreich über-

haupt die ersten Notendruckereien erhielt — vornehmlich Pierre Attaingnant und in Antwerpen ein wenig später Tylman Susato eine fruchtbare Thätigkeit entfalteten.

Außer diesen Angaben der Gattung, des Verfassers, des Druckers und Druckortes tragen manche Liederwerke auf dem Titel noch eine fromme oder versifficirte Devise, z. B. „Vinum et Musica laetificant cor". — „Was lebt und schwebt, sing' frölich, Unsere Kunst bleibt ewig" und ähnliche.

Auf den Titel nun folgt in den meisten Liedersammlungen das „Register und inhalt aller Liedlein", und zwar entweder alphabetisch oder nach der Anzahl der Stimmen geordnet, für welche die Gesänge gesetzt sind. Da heißt es denn zu Anfang: „zum ersten mit vieren", dann „mit fünffen", „mit sechsen" u. s. w. — eine Sorgfalt und Planmäßigkeit der Herausgeber, welche zugleich die Orientirung in den oft umfangreichen Sammlungen erleichtert; selbst noch in sehr späten Sammlungen, z. B. italienischen Madrigalen nach 1700, pflegt diese Anordnung die stehende zu sein. In einigen italienischen Sammelwerken begegnet man auch wohl der umgekehrten Anordnung, daß nämlich die Lieder mit der größten Stimmenzahl voran stehen, nach hinten zu der Stimmen immer weniger werden und den Beschluß nur noch die Lieder „a tre" bilden. In andern Sammlungen wiederum ist die Anordnung der Lieder nach den Tonsetzern getroffen, so daß wir daraus eine ungefähre Anschauung von der Produktivität derselben gewinnen; so z. B. in Joh. Ott's „121 Liedern" von 1534.

Weiter nimmt unsere Aufmerksamkeit die dem Register folgende „Dedikation" in Anspruch, die selten einer Sammlung, wenigstens unter den deutschen Liederwerken, fehlt. Hier wird irgend einer oder mehren angesehenen Persönlichkeiten, irgend einem hohen Gönner, dem sich der Unternehmer verpflichtet fühlen mochte, das Werk in tiefster Devotion zugeeignet. Da heißt es z. B. in der Dedikation des eben genannten Joh. Ott'schen Werkes: „Dem erwirdigen Herrenn Arnoldo von Bruck, Dechant des Stiffts zu Lawbach, Römischer Küniglicher Mt. (Majestät) .... obersten Capellenmeister meinem günstigen Herren"; am Schluß der Dedikation steht die Unterschrift: „Aus Nurenberg den 20. tag des monats Augusti. Anno X. 34. E. E. Gantz williger

Hans Ottl.
Buchfuerer".

In den meisten Fällen geht die Unterthänigkeit bis zur Kriecherei, die durch Verläugnung alles Selbstgefühls und die maßlosen Schmeicheleien, die man dem Andern in's Gesicht sagt, geradezu widerlich wirkt.

Es folgt der wichtigste Abschnitt der Sammlungen, nämlich die „Vorrede" der Tonsetzer oder Herausgeber, die zwar in dem unbeholfenen und unkorrekten Deutsch jener Zeit geschrieben ist, dafür aber um so schätzbarer durch die Menge gesunder Gedanken und bedeutsamer Winke für Verständniß und Ausführung der Gesangstücke. Hier sprechen sich die Unternehmer über Alles aus, was sie bei ihrem Werke auf dem Herzen gehabt haben: wie sie dem allgemeinen Bedürfniß nach mehrstimmigen Gesängen haben nachkommen wollen; wie sie den Bitten guter Freunde oder eifriger Musikliebhaber gewillfahrt; wie sie gute Lieder haben zur Geltung bringen und schlechte Gassenlieder verdrängen wollen u. s. w. Ferner legen die Unternehmer die Gesichtspunkte dar, von denen sie bei der Auswahl der Gesänge seien geleitet worden; oder sie geben auch wohl — und dies ist der schätzbarste Theil der Vorreden — Andeutungen über die Ausführung der Gesänge entweder durch Stimmen oder durch Instrumente u. s. f. Solche Winke aber waren nöthig in einer Zeit, die noch kein eigentlich musikalisches Publikum in dem Sinne und von dem Umfange unseres heutigen hatte und daher auch nur geringe musikalische Bildung, geringes Verständniß für die völlig neue Gesanggattung voraussetzen durfte. Jedoch auch wohlthuend berührt uns diese Sitte ausführlicher Vorreden: denn durch sie knüpft sich ein Band zwischen dem Komponisten und seinem Publikum; man schätzt ihn höher, nachdem er so umständlich und vertraulich seine geheimsten Wünsche dargelegt; man fühlt sich näher zu ihm hingezogen, nimmt sich seiner Kompositionen mit größerm Eifer an u. s. w. — ein liebenswürdiger, auf gegenseitiger Pietät beruhender Brauch, der sich erfreulicher Weise noch weit in's 18te Jahrhundert hinein erstreckt hat und erst in der kühlen Fremdheit des modernen Weltverkehrs verschwunden ist, bis auf den dürftigen Rest einer aristokratisch frostigen Widmung, der es an aller persönlichen Beziehung, an aller Wahrheit der Gesinnung fehlt.

Am Schluß der Sammlungen steht, abgesehen von dem Namen des Herausgebers und des Druckortes, der sich mitunter erst an dieser Stelle findet, manchmal ein frommes Bild als Vignette: z. B. in P. Schöffer's Sammlung (Straßburg, 1537) ein unscheinbarer Holzschnitt, welcher die Hirten auf dem Felde in der heilig. Weihnacht

zeigt und an ſeinen vier Seiten die Umſchrift trägt: „Gloria in excelsis Deo, Hominibus bona voluntas“ („Ehre ſei Gott in der Höhe, den Menſchen ein Wohlgefallen“). In andern Sammlungen ſtehen am Schluß wohl einige Buchſtaben, einen Dankſpruch enthaltend, z. B.: L. S. S. b. M. (Laus sit sanctae beatae Mariae) oder L. S. S. V. M. (Laus sit sanctae Virgini Mariae), oder es finden ſich an dieſer Stelle die lakoniſch frommen Worte: Got sy lob — man weiß nicht: ſoll man das einfache Dankgefühl der Tonſetzer daraus leſen, oder ihre wieder aufathmende Herzenserleichterung, daß nun endlich die Menge haarſträubender Schwierigkeiten glücklich überwunden ſei?

Abweichend, beſonders von unſern deutſchen Sammlungen, ſtellen ſich bezüglich der äußern Ausſtattung die franzöſiſchen dar. Deren Herausgeber nehmen nur den praktiſchen Geſichtspunkt, ſehen ihr Unternehmen als bloße Geſchäftsſache an, die kalt und kurz nur das giebt, worauf es ankommt, ohne alle Komplimente und Einleitungen. Dies iſt augenfällig, wenn ſie ihre Liedervorräthe dem Publikum in lauter kleinen Heften, meiſt lang Octav, vorlegen, wenn ſie gleich auf dem Titel das Verzeichniß der in jedem Heft enthaltenen Lieder geben, etwaige Druckfehler kurz anmerken, die Jahreszahl der Herausgabe öfter weglaſſen u. ſ. w. — Alles handlich und bequem, aber auch nur ſoviel, als der nächſte Zweck fordert. Gemüthliche Beziehungen zum Publikum dagegen, wie die deutſchen Herausgeber ſie nehmen, der Drang, ſich über die Motive des Unternehmens, über das Neue der Sache auszuſprechen, den Sängern Winke für die Ausführung zu geben u. ſ. w., hat ſie nicht geleitet. Auch in dieſer äußerlichen Beziehung iſt weniger Herz in den Franzoſen als in den Deutſchen.

Sorgfältiger dagegen ſind im Ganzen die Niederländer und ſelbſt die Italiener, die ihre Sammelwerke oder ſelbſtändigen Kompoſitionen meiſt mit einer Vorrede und ſonſtigen Zeichen von Zuneigung oder Gewiſſenhaftigkeit zu begleiten pflegen, die im Weſentlichen auf daſſelbe hinauskommen, was wir in den deutſchen Vorreden leſen. Die Italiener ſind zugleich artig und devot, arm dagegen an theoretiſchem Inhalt: gründliche Anſichten und Unterweiſungen, wie in den deutſchen Sammlungen, möchten in den Vorreden italieniſcher Liederwerke kaum angetroffen werden.

Nur in einem, allerdings äußerlichen Punkte laſſen es faſt ſämmtliche Herausgeber an der erwünſchten Genauigkeit fehlen, indem ſie näm-

lich nur die Blätter ihrer Sammlungen, nicht die Seiten numeriren, ja bei vielen vermißt man selbst diese Angabe — eine Nachlässigkeit, die für die volle Bestimmtheit der oft minutiösen historischen Angaben ihre Übelstände mit sich bringt.

Alle die löblichen Anstrengungen der Bearbeiter oder Sammler nun aber, wie sie uns hier, schon in der Ankündigung der Titel, entgegen treten, sind denn auch für Mit- und Nachwelt nicht verloren gewesen, vielmehr sind sie durch den außerordentlichen Eifer, den das Publikum den Liederwerken entgegenbrachte, durch die massenweise Nachfrage und Verbreitung der veranstalteten Sammlungen reichlich belohnt worden. Und diese Theilnahme galt nicht etwa bloß dem weltlichen Liede, sondern ebenso sehr dem geistlichen, all den Hymnen, Psalmen, Evangelien, Symphonien, concentus, Koncerten u. s. w., die, zumal infolge des 30jährigen Kriegselends, in Deutschland zu Tage traten: auch hier derselbe Herzensdrang des Schaffens, derselbe Reichthum gedruckter Werke, dieselbe Freude am Gesange selbst.

Überhaupt waren Musikpflege und Gesangliebe in Deutschland schon damals außerordentlich in Flor. Singschulen gab es nicht bloß, wie früher, bei den Hofkirchen, sondern auch bei den Stadtkirchen und Stadtschulen, und hier wurde neben dem Choralgesange schon Figuralgesang, d. h. freigeführter weltlicher Gesang geübt. Gleichzeitig wurden auch bessere Orgeln allgemeiner, ja sie wurden, in der Miniaturgestalt kleiner transportabler Positive, sogar eine Zierde des frommen Bürgerhauses. In den wohlhabenden Städten zog die sogenannte Kurrende durch die Straßen: ein Chor von Singschülern mit den besten Stimmen, die den Chorgesang möglichst rein und richtig treiben, die Choräle durch Umgehen vor den Thüren im Gedächtniß der Bürger befestigen und den Gemeindegesang in den Kirchen beleben mußten. Zu diesen Choralsingchören kamen bei den Stadtschulen später noch besondere Figuralchöre, gleichfalls aus den Schülern gebildet und von einem besondern Figuralkantor geleitet; und gleichzeitig hörte man zum ersten Mal auch weltliche Tonstücke im Straßengesange der Kurrenden. Aber auch Haus und Familie blieben, wie gesagt, in der Ausübung des Gesanges nicht zurück. Die Fülle der erwähnten Liedersammlungen spricht unwiderleglich auch für die Vorliebe, welche das Publikum selbst dem mehrstimmigen Liedergesange schenkte, für die Selbstverläugnung der Betheiligten, solch komplicirte Gesangstücke einzuüben oder anzuhören, ebensosehr aber auch

für die Energie und Sorgfalt, womit die Tonsetzer derartige Gesangwerke veranstalteten.

Man wird sich diese Erscheinung zunächst aus der Einseitigkeit der damaligen Musik zu erklären haben, die in noch nichts Anderm bestand, als in Gesang. Denn alle Kanäle, die sich dem musikalischen Schaffen im weitern Verlauf öffneten, all die Tummelplätze, auf denen sich die allseitig entwickelte Tonkunst der Jetztzeit bewegt, waren damals noch nicht erschlossen, noch nicht geebnet; vor Allem gab es noch keine kunstreiche Instrumentalmusik, in deren zahlreiche Gattungen sich der Strom musikalischer Erfindung hätte ergießen können. Alles, was von Musik vorhanden war, beschränkte sich auf den Gesang, diese unmittelbarste und natürlichste Form der Tonkunst; wer musikalisch thätig sein wollte, mußte es im Gesange sein, und was jene Zeit an Tonwerken besaß und uns hinterlassen hat, ist — mit verschwindenden Ausnahmen — gleichfalls nur vokaler Natur. Aber innerhalb des Gesanges war so etwas, wie das mehrstimmige Lied, noch nicht gehört worden, dies war etwas durchaus Neues und wirkte mit der ganzen zauberischen Macht des ersten Eindrucks. Denn aller bisherige Gesang war ja nur Volksgesang gewesen, dessen einstimmige Weisen wohl auch von den höhern Ständen gelegentlich mögen gesungen worden sein; was aber die Musik im Übrigen noch besaß, wie jenes erste und unbeholfene Instrumentalspiel, das sich damit begnügte, Volksmelodien zum Tanz, zur Tafel, zu öffentlichen und privaten Festlichkeiten aufzuspielen, verdient kaum Erwähnung. Die mehrstimmig bearbeiteten Lieder waren daher das Erste, was den gebildeten Ständen von Kunstgesang dargereicht wurde. Denn der alte Minnegesang war auf die Aristokratie, auf Ritter und Fürsten, der spätere Meistergesang auf die Handwerkerzünfte eingeschränkt geblieben und weder dem Volke noch den Gebildeten zu Gute gekommen. Mit dem mehrstimmigen Liede aber war diesen etwas geboten, was künstlerisch werthvoller war, als jene dilettantischen Versuche. Nun hatten auch die ehrbaren Senatoren und Rathsherren, die Geistlichen und Gelehrten, die wohlhabenden Kauf- und Handelsleute ihren Gesang und zwar künstlich erfundenen und mit großer Sorgfalt zugerichteten Gesang, wie man ihn noch niemals gehört, ja wie er überhaupt noch nirgends bestanden hatte — das mußte den Eifer, die Begeisterung entzünden und hat dies — wie wir eben aus der Masse und schnellen Aufeinanderfolge der mehrstimmigen Sammlungen schließen — im reichsten Maße gethan. Freilich setzte

der mehrſtimmige Liedergeſang eine mühſamere Einübung und eine größere Tüchtigkeit in der Geſangstechnik voraus, als ſie z. B. unſerer heutigen Jugend zu Theil wird. Aber der mehrſtimmige Geſang war damals Ehrenſache und Bildungsbedürfniß, er war die allgemeine Mode und Sucht der Zeit. Schon in den Schulen wurde er gepflegt, in den Kirchen möglichſt fehlerfrei und würdig ausgeübt und auf dieſe Weiſe auch im Privatgeſange des Hauſes einheimiſch. Was uns daher heutzutage faſt als eine Unmöglichkeit erſcheint, daß nämlich dieſe verwickelten Geſänge mit Leichtigkeit und zur Ergötzung häuslicher Geſellſchaftszirkel ſollen ausgeführt worden ſein, das iſt, wenn man jene Vorbedingungen kennt, gar nichts ſo Außerordentliches. Nur freilich war das anſpruchsloſe, gewiſſenhafte Geſchlecht von damals auch in der Überwindung von Schwierigkeiten ernſter und eifriger, als die zerfahrene, pretentiöſe Generation des 19ten Jahrhunderts.

Geringer war ſeit Alters die Muſikpflege und beſonders die Geſangliebe in den Nachbarländern, in Frankreich und Italien. Wie hier ſchon das eigentliche Volk ärmer an Originalliedern war, ſo fehlte es auch dem Kunſtgeſange an den Hülfsmitteln und Anregungen, deren ſich Deutſchland in Folge der Reformation erfreute. In Frankreich und Italien hatte keine ſittliche Befreiung der Gemüther ſtattgefunden, keine neu erwachte Lebensfreude machte ſich in frommen oder fröhlichen Geſängen Luft, kein neu geſchaffener Gemeindegeſang begeiſterte zur Einübung und fleißigen Ausführung in Haus und Kirche. Der weltliche Kunſtgeſang, ſchon an und für ſich dürftiger als in Deutſchland, wird in jenen Ländern höchſtens einzelne gebildete Kreiſe beſchäftigt haben, ſolche, welche Beſcheidenheit und Selbſtverläugnung genug beſaßen, ſich mit den ſchwierigen und wenig anſprechenden Frottole, Madrigals, Chanſons u. ſ. w. zu befreunden; das Volk im Ganzen dagegen und durch alle Schichten hindurch iſt davon nicht berührt worden. Das gemüthvollere Naturell ſichert den Deutſchen auch in der praktiſchen Geſangpflege den Vorzug allſeitiger und aufrichtiger Theilnahme.

b. Die dichteriſchen Stoffe und Texte.

Die Texte in unſern Sammlungen ſind, wie die geſammte Dichtung des halb bigotten, halb ſittenloſen Mittelalters, aus geiſtlichen und weltlichen gemiſcht — letztere in der ſpätern Hälfte des Zeitraums auch wohl „politiſche“ genannt. Neben Buß- und Klageliedern,

wenn z. B. ein großes Sterben im Lande anging, ertönen Jubellieder, wenn ein gefürchteter Zeitpunkt gefahrlos vorübergegangen war. Fromme Texte wechseln mit rein menschlichen und individuellen, Marienlieder und dergl. mit Liebes- und Trinkliedern. Im Ganzen überwiegen in den frühern Sammlungen die geistlichen Texte, in den spätern die weltlichen. So finden sich z. B. die meisten religiösen Volksgesänge in der Öglin'schen Sammlung von 1512, weil diese der Zeit kirchlicher Gebundenheit und beschränkten Glaubens noch am Nächsten stand; in den spätern dagegen, wie in Joh. Ott's „121 Liedern" (1534), bei H. Finck (1536), in Joh. Ott's „115 Liedlein" (1544), begegnet man kaum noch dem einen und dem andern geistlichen Liede. Im Ganzen mag die Auswahl der Lieder von der Gemüthsrichtung der Herausgeber und ihrem nächsten Bedürfniß abgehangen haben, wenigstens geben Jac. Meiland in den „Newen außerlesenen Teutschen Liedlein" (1569) und ebenso Nic. Zang in seinen „Schönen newen Außerlesenen Geistlichen und Weltlichen Liedern" (1594), im Unterschiede von ihren Vorgängern, wieder religiöse und weltliche Liedtexte gemischt. Das ungleich höhere Interesse bieten jedoch, wie immer, die weltlichen Lieder, weil sich in ihnen das Naturell und die Empfindungsweise des Volkes, die bewegenden Ideen des Zeitalters u. s. w. am Reinsten wiederspiegeln — Momente, die den denkenden Geist unwillkührlich herausfordern, ihren Ursachen, ihrer Äußerungsweise, ihren Beziehungen zu den anderweitigen Zeitmächten nachzuspüren. Die geistlichen Lieder dagegen, auf den weit ärmern Stoffkreis der Religion und Kirche eingeengt und zu innerer Bewegungslosigkeit verurtheilt, reizen Nachdenken und Forschung weit weniger an.

Aber auch die weltlichen Liedtexte sind nach Geist und Sprache nicht besser und nicht schlechter, als ihre Zeit, d. h. roh und poesielos. Jedoch war die Roheit nicht die individuelle Schuld des Einzelnen, nicht eine Verwahrlosung seiner sittlichen Anlage oder seiner poetischen Begabung, sondern naturwüchsig, in der Atmosphäre des Zeitalters begründet, in der damaligen Menschheit epidemisch. Und hiervon macht selbst das Reformationsjahrhundert keine Ausnahme, obwohl es im Ganzen eine ungleich menschlichere, mildere Epoche war und in künstlerischer Beziehung eine außerordentlich angeregte und fruchtbare. Die Jahrhunderte vorher waren, den Volksgesang und die Minnepoesie ausgenommen, öde und inhaltslos gewesen, ihnen hatte es an edler Auffassung, an schöpferischer Frische, an schriftlicher Aufzeichnung des etwa Geschaffenen

gefehlt. Jetzt aber wird, nicht lange nach der Buchdruckkunſt, der Notendruck erfunden und die Geſangſchätze der Vorzeit und des Volkes zu bleibender Geſtalt fixirt. Jetzt erhebt ſich mit der jungen Kirche des Proteſtantismus der religiöſe Volksgeſang zur neuen Gattung des Chorals und Liedbearbeitungen und -Sammlungen entſtehen in und außerhalb Deutſchlands in Fülle; auf allen Gebieten wird's licht und lebendig — eine wahrhaft große Zeit bricht an. Der hervorragendſte Höhenzug aber, welcher ſich aus dem Entwickelungsgange des ganzen Zeitraums zunächſt heraushebt, ſind die Kunſtleiſtungen der Reformation ſelbſt, ihre fromme Dichtung und Muſik, ihr Kirchenlied und Choral. Gerade aus dieſen beiden wird es am Erſichtlichſten, daß durch die Reformation die Empfindung geweckt und in Fluß gebracht war, ja daß der fromme Geiſt und Glaube ſogar noch einen Überſchuß an produktiver Kraft hatte, indem er im Stande war, neben Bekenntnißſchriften und kirchlichem Kultus ſelbſt eine ſchöne Kunſtform aus ſich zu erzeugen: denn für das religiöſe Volks- und Kirchenlied bekunden Dichter wie Muſiker jener Epoche eine aus den Urtiefen des Gemüths quillende Innigkeit und Kraft. Für ewige Zeiten wird der hohe Ernſt der Überzeugung, die weltüberwindende Macht des Glaubens, die rührende Inbrunſt der Jeſusliebe, des Gebetes u. ſ. w., die ſich im evangeliſchen Kirchenliede ausſpricht, vorbildlich bleiben.

Die weltliche, erotiſche Empfindung dagegen und deren ſprachliche Einkleidung ſteht einige Stufen tiefer — ſehr natürlich, weil die Reformation, wenn ſie durchdringen wollte, ſich zunächſt einſeitig auf die Kirchenreinigung werfen mußte, und weil das Geiſtesleben der damaligen Menſchheit noch nicht ſo allſeitig entwickelt war, daß ein gleichmäßiger Fortſchritt auf den übrigen Gebieten mit dem kirchlichen oder dogmatiſchen hätte Hand in Hand gehen können. Das ſittliche Gefühl war am Tiefſten verletzt, der Glaube war der Menſchheit das Höchſte: auf dieſen Punkt koncentrirte ſich deshalb das Pathos, der Umſchwung; die mehr weltlichen, idealen Sphären hingegen, unter ihnen auch Kunſtſchönheit, Sprachreinheit u. ſ. w. mußten daneben nothwendig in den Hintergrund treten.

So kann es denn nicht befremden, wenn die lyriſchen Texte der damaligen Liedliteratur meiſt dürftig ſind, dürftiger, als die gleichzeitigen Verſuche im Epos oder die gar nicht ungeſchickten Anläufe im Drama. Es überwiegt in dieſen Dichtungen die verſtändige, trockne Betrachtung,

die Reflexion über das kluge oder thörichte Verhalten der Menschen, die moralische Nutzanwendung, die dürre Trivialität des Alltagslebens, wie besonders in Schöffer's „65 Liedlein" von 1537; die eigentliche Lyrik der Liebe, der volle, süße Herzschlag der Empfindung wird selten gehört, ja um so seltener, als auch Sprachausdruck und Verskunst, die metrische Richtigkeit und Wohlredenheit der Texte noch sehr im Argen liegen. Beides ist noch so ungefüge und rauh, als die Empfindung unentwickelt: plumpe Späße, vulgäre Redensarten, unreine Reime stören jedes Wohlgefühl; die Nachlässigkeit der metrischen Strophenbehandlung streift hart an das Negligé des Knittelverses und liefert nichts weniger, als schöne Kunstgebilde, die das musikalisch gestimmte Gemüth gerade von der Lyrik erwartet. Die Dichtung war roh und nachlässig, wie das Zeitalter; aber sie mußte es sein, wenn sie dem ungebildeten Geschmacke gefallen wollte.

Jedoch wird diese Roheit gemildert durch die Naivetät, womit sie sich äußert — denn man war, wie gesagt, roh aus Nachahmung, aus Zeitgeschmack — noch mehr aber durch die überraschenden Einzelschönheiten, die zwischen der Plattheit und Gemeinheit der Texte stellenweise auftauchen. Neben der strohernen Didaktik und Moral liegen mitunter wahre Perlen ureigenster Poesie; zwischen ganz Gleichgültigem oder Trivialem hindurch bricht mit einem Mal der glühende Strom der innigsten Liebe, der hingebendsten Aufopferung und Treue in herzdurchdringenden Lauten und wirkt um so zauberischer, um so rührender, als sich diese Majestät der Herzensreinheit und Gefühlstiefe ganz unbefangen in die noch ungelenke Sprachrauheit des Zeitalters kleidet.

Im Ganzen jedoch ist die Lyrik des Zeitalters für die Akkorde der Empfindung, zumal der Liebe, noch nicht gestimmt: sie nimmt einen glücklichen Anlauf, sinkt aber bald in den Dunstkreis des Gewöhnlichen hinab. Die Gedichte enthalten z. B. nicht selten Liebesbetheuerungen, die Bitte um Gegenliebe, um Vertrauen zu dem Geliebten. Aber außer der Anrede zu Anfang, die gewöhnlich herzlich und zart klingt, ist kaum ein lyrisch empfundenes Wort aus dem ganzen Texte herauszuhören, vielmehr schlägt der Ton der Erotik sehr bald in nüchterne Reflexion und Selbstermahnung um. Sehr häufig hört man ferner die Klage über Untreue oder Vergeßlichkeit der Geliebten; aber mit den kühlsten und hausbackensten Argumenten weiß sich der Verschmähete zu trösten. Ein kurzes

Beispiel aus Öglin's Sammlung (Nr. 9.), in heutiges Deutsch übertragen, möge unsere Aussage bestätigen.

„Mein Glück geht auf die Seiten aus,
Wiewohl mir mag kein Schad' daraus
Noch andres Leid entspringen.
Die ich zu Lieb mir hatt' erwählt,
Hat kürzlich von mir abgestellt,
Mich lassen gar verdringen (verkommen?).
Das laß ich sein;
Kein sondre Pein
Ich darum trag':
Füran nach ihr nicht weiter frag'."

Ist das nicht ganz die poesielose Resignation, die Gedanken- und Gefühlsdürre des Meistergesanges? —

Auch der volksthümliche Grundton jener Dichtung, die dem Volksleben, der Naturstufe unmittelbarer Empfindung noch näher stand, als unsere heutige, vielfach reflektirte und krankhafte Kunstpoesie — auch dieser Grundzug ist zunächst wohlthuend. Die Lieder besingen gern die Beschäftigungen des Volkes, eigenthümliche Vorfälle aus dem Leben, beziehen sich häufig auf die Lokalgebräuche mancher Landschaften, auf die Spiele, die Umzüge der Kinder an volksbeliebten Feiertagen u. s. w.; überhaupt ist Alles, was in den Liedern gesagt wird, sehr verständlich, ja mehr als verständlich. Aber daneben verfällt diese Dichtung auch der Gefahr des Vulgären, des Gemeinen, durchspickt ihre nicht sehr metrischen Verse mit drolligem Küchenlatein, nimmt aus dem Volksmunde derbe, uns jetzt völlig unverständliche Ausdrücke und Interjektionen auf, ja giebt sich sogar, wie die gleichzeitige französische Chanson, zu anstößigen Obscönitäten her, die auch der Berichterstatter Anstand nehmen muß, wortgetreu zu referiren. Liedtexte, wie: „Du bist ein Kalb", „Aue color boni vini Aue", „Capitan Herr Gott", „Ein alt böß weyb", „Die Gans die hat einen feisten, langen, dicken, weiblichen Kragen" u. a. charakterisiren ebensosehr den unedeln Geschmack, wie die sprachliche Unreinheit des Zeitalters. Mit ihnen harmoniren vollkommen einzelne Vulgärausdrücke, z. B.: „Brühe heiß", „Pumb, Maidlein, pumb!" „Gyng gang, gyng gang, gyng gang!" Diri diri dein", „Hoscho, heya, ho!" „Pim pimperlein pum". Analog sind in den französischen Liederwerken Laute und Rufe, wie „xyt", „Farirari, farira"; „tartar, tartar"; „frian tu tu"; „coqui, coqui"; „cocu, cocu"; „fiti, fiti" u. s. w., und in den italienischen: „biu, biu, bieu"; „biri, biri"; „Ta na na

no"; „giga, giga, ziga, ziga"; „birlon, birlon, bi" — anderer vulgärer Schreie und Naturlaute nicht zu gedenken. Besonders als Schlußrefrain treten volksthümliche Redensarten auf, wie: „Drinck's gar aus, drinck's gar aus!" „Und hupfauf Presinger, und hupfauf Presinger". „Tret here, tret here". „Lass traben, lass traben". „Lass fahren, lass fahren" u. s. w.

Manchmal finden sich auch schon ausländische Sprachfragmente in die deutsche Dichtung eingeschmuggelt, wie z. B. „Donna leggiadra bella". „Guerises du mal". „Sur tous regres" (regrets) u. a. (in Joh. Ott's „125 Liedlein" 1544). Jedoch darf man hierin nicht schon Sprachmengerei erblicken, wie sie in der Folge allerdings einriß; vielmehr rühren solch vereinzelte Bruchstücke von der seit Anfang der Neuzeit eingetretenen Wechselbeziehung zwischen den Nationen unter einander und dem gegenseitigen Austausch ihrer Sprach- und Gesangerzeugnisse her; durch reisende Kaufleute, wandernde Handwerksburschen u. s. w. mochte dergleichen leicht eingeführt werden. Lateinische Texte aber, z. B. „Fama malum, quo non velocius ullum". „Spem in alium nunquam habui" (bei Öglin 1512) haben, bei der allgemeinen Verbreitung des Lateinischen im Mittelalter, durchaus nichts Befremdliches.

Die Hauptmasse unserer Liedtexte aber ist dem Volksgesange selbst entnommen; und der pflegt am Glücklichsten in der Gattung des Wein- und Liebesliedes zu sein, das häufig von drastischem, burleskem Charakter ist und mit mancherlei Kauderwelsch durchflochten, z. B.

„Bummerlirstu mir, so bummerlir' ich dir,
In hohen Freuden so leben wir" u. s. w.

Oder:

„So trinken wir Alle
Diesen Wein mit Schalle,
Dieser Wein für alder Wein
Ist aller Wein' ein Fürste" u. s. w.

Auch Jägerlieder, Spottlieder, Gesellschaftslieder u. a. werden häufig gehört, sämmtlich heiter, kurz und derb.

Mögen nun hier einige Proben von Volksliedern selbst, meist jedoch nur in der Anfangsstrophe, folgen, zugleich zum Beweise, wie nahe im unbefangenen Volksmunde rührend innige Klänge mit Derbheiten und Absurditäten bei einander liegen.

„Es war ein's Bauern Töchterlein,
Wollt' gestern aufbinden;

Da ſtachen ſie die Diſtel
Wohl in die Finger.
Hoſcho, heya, ho,
Wohl in die Finger". (Joh. Ott. 1534. Nr. 33.)

„Wohl kommt der Mai
Mit mancherlei
Der Blumen zart
Nach ſeiner Art,
Erquicket das,
Verdorben was
Durch Winters G'walt;
Das (Deß) freuet ſich ganz mannigfalt".
(Joh. Ott. 1534. Nr. 55.)

„Ein Maidlein zu dem Brunnen ging,
Und das war ſäuberlich;
Begegnet ihm ein Jüngling g'ring,
Er grüßt ſie züchtiglich.
Sie ſetzt ihr Krüglein neben ſich
Und fragt ihn, wer er wäre;
Er küßt in ihren rothen Mund:
Ihr ſeid mir nicht Unehre.
Tret here,
Tret here!" (Joh. Ott. 1534. Nr. 59.)

„Es wollt' ein Maidlein Waſſer hol'n
Bei einem kühlen Bronnen,
Ein weißes Hemdlein hatt' es an,
Dadurch ſchien ihr die Sonnen". (Joh. Ott. 1534. Nr. 62.)

Reizende Liebeslieder ſind folgende:

„Groß Leid ich klag',
Schöns Lieb ich trag
Täglich in meinem Herzen.
Kein Stund im Tag
Verlaufen mag,
Die mir nit bringt groß Schmerzen".
(Ivo de Vento: „Newe Teutſche Liedlein". 1569.)

„Es flog ein klein Waldvögelein
Der Lieben vor's Fenſterlein,
Es klopfet alſo leiſe
Mit ſeinem güldnen Schnäbelein". (Ivo de Vento, ebendaſ.)

„Lieblich hat ſich geſellet
Mein Herz in kurzer Friſt
Zu einer, die mir gefället,
Gott weiß wohl, wer ſie iſt". (G. Forſter. 1539.)

„Ei, wie ſo gar freundlich, lieblich
Erzeigſt du dich, Herzliebchen, mir;
Das mich erfreut ganz inniglich,
Und will mein Herz ſtets ſein bei dir". (G. Forſter, ebendaſ.)

Ein vollſtändiges Liebeslied möge den Beſchluß dieſer kleinen Blumenleſe bilden.

„Ach herzig's Herz,
Mein Schmerz
Erkennen thu',
Ich hab' kein' Ruh:
Nach dir ſteht mein Verlangen.
Iſt Wunder nicht:
Dein freundlich G'ſicht
Hat mir mein Herz gefangen.

Nun bin ich dir
Mit Gier
Von Herzen g'neyt (g'neigt),
Auf meinen Eid
Soll mir kein' Lieb're werden
Denn du allein.
Merk, wie ich's mein':
Du biſt mein Troſt auf Erden.

Nimm an von mir
Zu dir
Mein willig's Herz,
Ohn' allen Schmerz
Hab' ich mich dir ergeben.
Schaff' und gebeut!
Kein Dienſt mich reut,
Will freundlich mit dir leben,
Ich hab mich dir ergeben. (H. Finck. 1536. Nr. 3.)

2. Das Muſikaliſche.

a. Die allgemeinen Momente des Tonſatzes.

Die Umwandlung der einfachen Liedmelodie zum mehrſtimmigen Liede geſchieht durch einen zwiefachen Kunſtgriff: einmal durch die Verlängerung der Originalweiſe zum ſogenannten cantus firmus, und ſodann durch die Hinzufügnng frei erfundener, harmoniſch geſetzter Stimmen zu dieſem cantus. Beide Momente erfordern eine geſonderte Betrachtung — natürlich mit der vom Gegenſtande gebotenen Beſchränkung.

Denn eine erschöpfende Darlegung aller kontrapunktischen Kunstgriffe und Stufen würde in eine ausführliche Theorie der Tonkunst oder in eine Specialmonographie über den Kontrapunkt gehören. Hier jedoch, wo bloß vom Liede in mehrstimmiger Behandlung die Rede ist, genügt es, die Grundzüge der Methode, die hauptsächlichsten Änderungen, welche man kontrapunktisch mit den Originalmelodien vornahm, anzuführen.

α. Der cantus firmus.

Der cantus firmus ist die durch Augmentation der einzelnen Zeittheile verlängerte Originalmelodie des Kirchen- oder Volksgesanges, eine Singweise, in verhältnißmäßig lange Noten oder, was dasselbe ist, zu langsamem Rhythmus auseinandergezogen — eine Verwandlung, durch die den Originalmelodien ihr ganzer musikalischer Charakter geraubt und etwas völlig Anderes aus ihnen wurde, als sie vorher waren.

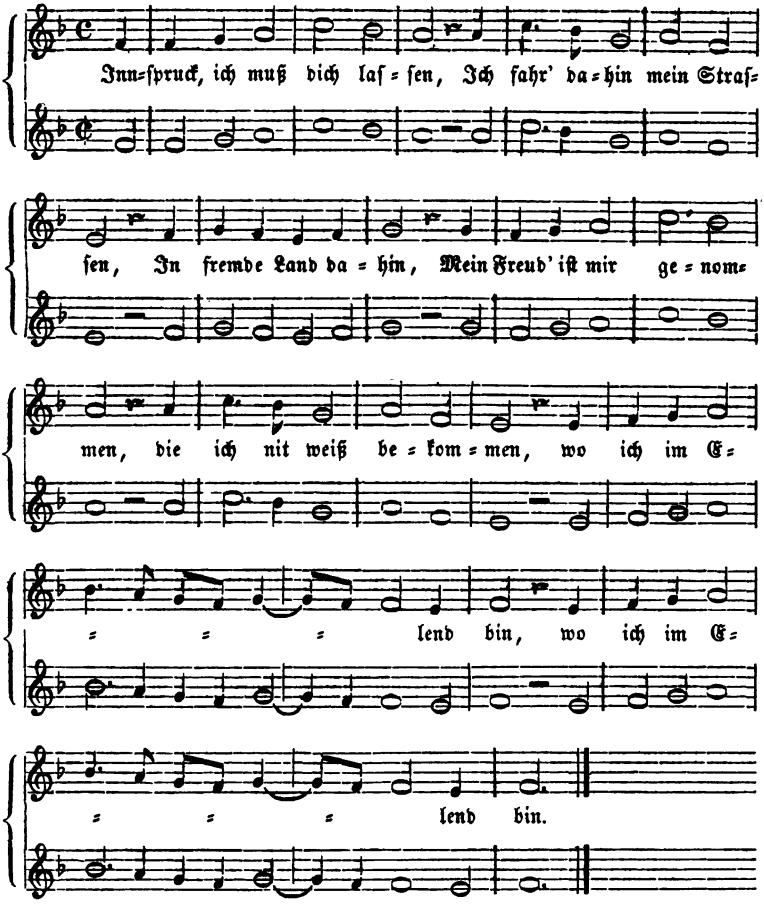
Am Wenigsten haben die Tonsetzer diese Verwandlung mit den alten Melodien, z. B. den Gregorianischen Chorälen vorgenommen, die bei ihrer einfachen Größe schon vom Hause aus die erforderliche Dehnung hatten und in der allgemeinen Pietät als unverletzbar dastanden. Jedoch auch unter den weltlichen Melodien berücksichtigen sie immer erst den Charakter einer jeden und behandeln diejenigen am Schonendsten, denen eine kräftige, stark prononcirte Melodik und ein einfacher, klarer Rhythmus eigen ist, z. B.: „Da trunken sie die liebe, lange Nacht", „Bist du der Hensel Schütze", „Der Gutzgauch auf dem Zaune saß" u. a. (vgl. Kade: „le Maistre" S. 69). Auch solche Singweisen, die bei ihrer Lieblichkeit oder ihrem Humor allgemein verbreitet und dadurch in ihrer Grundgestalt gleichsam geheiligt waren, scheinen die Kontrapunktisten vorsichtig geschont zu haben, wie sie denn solche auch *ganz*, d. h. nicht etwa bloß in der Verkürzung der Anfangsstrophe, in ihren Tonsatz aufnahmen; so z. B.: „Ach Elslein, liebes Elslein mein", „So trinken wir Alle diesen Wein mit Schalle", „Es hatt' ein Bau'r ein Töchterlein" (vgl. Kade a. a. O. S. 67). Ein Beispiel von solch unveränderter Aufnahme einer Melodie ist die Originalweise: „Es ist ein' Ros' entsprungen" (siehe „Religiöse Volksmelodien" Nr. 27) in der 4stimmigen Bearbeitung von Mich. Prätorius in den „Musae sioniae" 1609. IV. (Meister I. Anh. II. Nr. 11.); der Vergleich ergiebt, daß der Tonsetzer mit der zartesten Schonung gegen die liebliche Melodie zu Werke gegangen ist. Sehr empfindlich dagegen ist die gewaltsame Dehnung bei solchen Melo-

dien, welche ſich aus der großen Mehrzahl ſchon durch treffenden Ausdruck und eine ſtellenweis wunderbare, tief rührende Kantilene hervorheben, was ebenſogut von manchem derben, ſoldatiſch oder bäuriſch luſtigen Liede, z. B. den Landsknechtliedern, wie von erotiſchen und elegiſch klagenden Geſängen gilt. Hier hört man von der urſprünglichen Lieblichkeit oder Kraft der Originalmelodie abſolut Nichts mehr: ſie klingt — in der Verwandlung — vollſtändig wie eine kirchlich ernſte, hochpathetiſche Choralweiſe; aus dem ſchlichten, naiven Liede iſt ſein gerades Gegentheil geworden. Muſikaliſche Barmherzigkeit war alſo nicht immer die Tugend der alten Meiſter und durfte es nicht ſein, wenn ſie eine feſte Baſis für ihre kontrapunktiſchen Operationen je nach Bedürfniß gewinnen wollten. Die Originalmelodien waren nicht als ſolche für ſie von Werth; nicht der Geſichtspunkt, für die Texte möglichſt geeignete Melodien zu bekommen oder die überkommenen unverändert ſtehen zu laſſen, hat ſie geleitet, ſondern nur als Grundlage für den beabſichtigten Tonbau, als feſter Tongang für andere, frei zu führende Stimmen neben der Grundſtimme ſollten die Melodien ihnen dienen. Um aber die Begleitungsſtimmen möglichſt mannigfaltig zu geſtalten und um in ihnen zugleich Spielraum für wechſelnde Akkordfortſchreitungen zu gewinnen, mußte ſchon die einfache, meiſt muntere Grundweiſe ſich Veränderungen aufdringen laſſen, die nicht viel beſſer waren, als die gänzliche Vernichtung ihrer Originalgeſtalt.

Am Willkührlichſten ſind die Änderungen in *melodiſcher* Hinſicht, ja dieſe ſind ſo beliebig, ſo unbeſtimmbar, daß ſie ſich auf kein methodiſches Princip zurückführen, unter keine beſtimmte Anzahl Fälle ſubſumiren laſſen. Dieſe endloſen Möglichkeiten, die ſich in jedem einzelnen Falle nur nach dem augenblicklichen Bedürfniß richteten, entziehen ſich daher auch jeder wiſſenſchaftlichen Kritik und Aufzählung. Proben von melodiſcher Änderung jedoch werden uns im weitern Verlauf öfter begegnen.

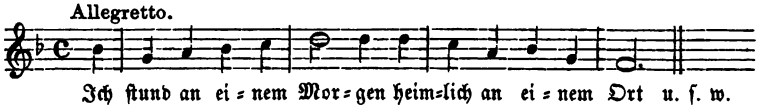
Die ſtehendſte und durchgreifendſte Änderung an den Originalmelodien iſt *rhythmiſcher* Art: nämlich die Verlängerung der zu Grunde gelegten Singweiſen nach ihren einzelnen Zeittheilen zu einem Tongange von doppelter oder noch mehrfacher Langſamkeit. Wenn z. B. die urſprüngliche Melodie ſo klingt, wie in folgendem Notenbeiſpiel die Oberſtimme, ſo ſteht die Verlängerung zum cantus firmus, wie er in den

alten Tonſätzen vorliegt, ſo aus, wie der Tongang auf dem untern Linienſyſtem.

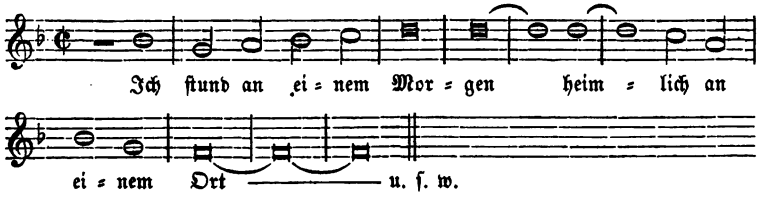


Das nächſte, wenn auch unbewußte Vorbild für dieſe Augmentation mag der feierlich langſame Kirchengeſang geweſen ſein, der jedem neuen Verſuch, jeder Erweiterung auch in der weltlichen Muſik ſtillſchweigend zum Muſter diente. Der eigentlich treibende Beweggrund aber lag, wie geſagt, darin, daß die Tonſetzer mit dieſer gedehnten Melodie Gelegenheit bekamen, auf jede lange Note derſelben mehre kleinere in den zu erfindenden übrigen Stimmen zu legen und dadurch ſowohl einen belebtern Tongang, als auch einen häufigern Akkordwechſel vermittelſt der neu zu findenden Stimme zu ermöglichen.

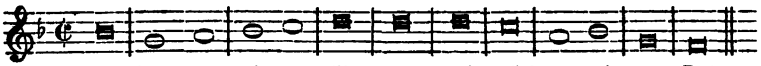
Um wieviel die Kontrapunktiſten die Originalmelodie verlängert haben, wird bei denjenigen Melodien zweifelhaft bleiben, deren Originalgeſtalt ſich nicht mehr aus den Quellen ermitteln läßt, alſo bei ſolchen, die nicht in kirchliche Geſangbücher oder ſonſtige Liederdrucke übergegangen, ſondern von den Tonſetzern dem Volksmunde unmittelbar entnommen worden ſind. Aber auch bei den notirten und gedruckten Melodien wird der Grad der Verlängerung ungewiß bleiben, weil wir gegenwärtig nicht mehr genau wiſſen können, wie langſam oder ſchnell die urſprünglichen Melodien vom Volke geſungen worden ſind, vielleicht ſogar zu vermuthen ſteht, daß auch die an und für ſich muntern Weiſen eher in langſamem als in belebtem Rhythmus mögen vorgetragen worden ſein. Oder hat das Volk ſchon damals, trotz Kirche und kirchlicher Drohung, ſeine ächteſten Weiſen auch in ihrem ächten, d. h. in muntern Rhythmus geſungen? — Ich geſtehe, daß ich mich zur Ehre des Volkes und ſeines kräftigen Selbſtgefühls für dieſe Anſicht entſcheide, daß das Volk überall da, wo es ſich ſeinem Herzensbedürfniß unbewacht überlaſſen konnte, auch ſeine Lieder in ihrer wahren Geſtalt geſungen hat. Bezüglich der Dehnung aber wird man im Ganzen annehmen dürfen, daß der Originalrhythmus mindeſtens um das Einfache oder Doppelte, öfter ſogar wohl um das Vierfache verlängert worden ſein mag, wie ſich dies auch durch Notationsbeiſpiele aus den alten Tonſätzen nachweiſen läßt. So findet ſich z. B. das bekannte ſehr häufig bearbeitete Volkslied: „Ich ſtund an einem Morgen“, das wir nach heutigem Zeitmaß ungefähr ſo ſingen würden:



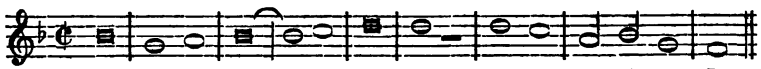
in einem 5ſtimmigen Tonſatz von Arnoldus de Bruck (Joh. Ott: „121 Lieder“ 1534. Nr. 3.) zu folgendem cantus firmus ausgedehnt:



während Ludwig Senfl (in derſelben Sammlung Nr. 22.) dieſelbe Melodie zu folgender, noch längerer Geſtalt ausdehnt:

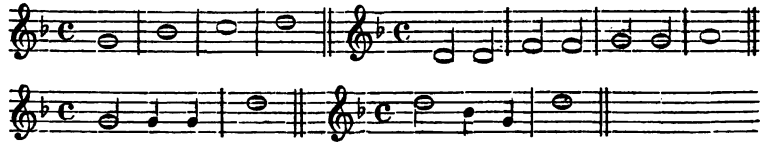


und in der nächſtfolgenden Nummer derſelben Sammlung (Nr. 23.) hat derſelbe Tonſetzer (Senfl) der Melodie wieder ein anderes Ausſehen gegeben — natürlich immer mit der unvermeidlichen Augmentation:



Der Notenſchrift nach beträgt der erſte cantus firmus — bei Arn. de Bruck — das Doppelte der Originalmelodie, wie wir ſie etwa nach heutigem Zeitmaß vortragen würden; die beiden cantus firmus bei Senfl aber würden das Vierfache des Originalmaßes ausmachen. Dieſe kleinen Proben mögen zugleich als Beweis dienen, wie willkührlich, auch in melodiſcher Hinſicht, ſelbſt namhafte Tonſetzer mit den urſprünglichen Singweiſen umgegangen ſind. Wollen wir uns den Eindruck der Augmentation möglichſt lebendig vergegenwärtigen, ſo brauchen wir nur eine bekannte Volksmelodie ebenſoviel Mal langſamer zu ſingen, als ſie im richtigen Zeitmaß lautet: dann haben wir annäherungsweiſe daſſelbe, was der alte cantus firmus im Vergleich mit der urſprünglichen Singweiſe war.

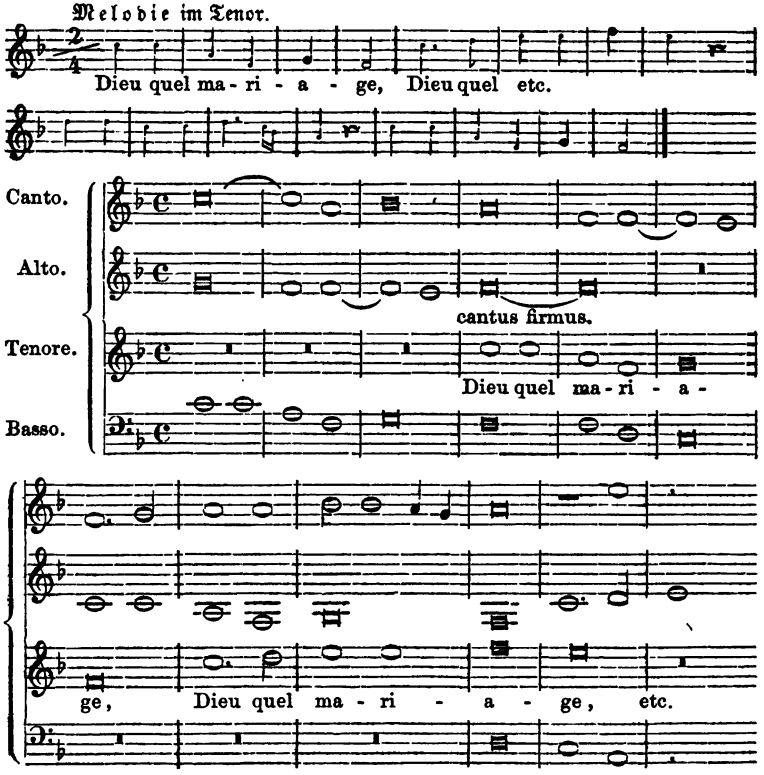
Beſonders mißfällig berührt uns die Verlängerung in den Anfangstakten der Originalmelodien, weil die Art und Weiſe, eine Liedmelodie zu beginnen, die damals eine ziemlich konſtante war und auf wenige ſtehende Intervalle hinauskam, in der Dehnung zu langen Noten noch fühlbarer, noch widriger wird: aus dem bloß nichtsſagenden Melodieanfange, der ſich im muntern Volksrhythmus noch immer erträglich ausgenommen haben mag, ſteigt eine hohle, gähnende Phraſe hervor — eine Geſchmackloſigkeit, die in allen, ſelbſt national verſchiedenen Tonſätzen jener Zeit mit erſchreckender Konſequenz wiederkehrt. Tonfolgen wie dieſe (aus Attaingnant):



mögen urſprünglich wirkliche, nicht übel klingende Liedanfänge geweſen ſein, da ſie, belebt geſungen, unverkennbar den Ausdruck der Energie

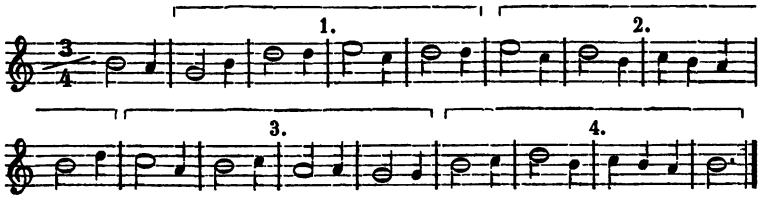
haben. Wie ſie aber jetzt in den mehrſtimmigen Bearbeitungen vorliegen, ſind es leere, aufgeblaſene Tonbälge ohne jeglichen Inhalt und Charakter.

Aber bei dieſer einen Veränderung bleibt es nicht. Die Tonkünſtler zerlegen die Originalmelodie auch in ihre einzelnen Sätze und trennen dieſe durch Pauſen; ſie vertheilen die einzelnen Sätze ſtückweiſe an die verſchiedenen Stimmen und verlegen ſie, je nachdem die Harmonie es verlangt, in verſchiedene Tonarten — Operationen, die nur noch mehr dazu dienten, die Melodie in ihrer Ganzheit aufzulöſen und bis zur Unkenntlichkeit zu entſtellen. Als Beiſpiel ſehe man die ſchon von früher (I. S. 175.) bekannte franzöſiſche Chanſonmelodie: „Dieu quel mariage“ in der Bearbeitung des Niederländers Busnoys (um 1470), die Kieſewetter („Schickſale“ u. ſ. w. Muſ. Beil. Nr. 9.) nach eigener Entzifferung aus den „Canti cento cinqanta“ von Petrucci (Venedig, 1503) mittheilt. Hier nur der Anfang:



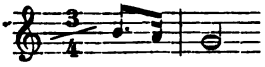
Im Übrigen verweise ich auf das weiter unten mitgetheilte 7stimmige le Maistre'sche Quodlibet, worin die verschiedensten Volksmelodien bruchstückweise und in verschiedenen Tonarten auftreten — von mir durch Striche und Klammern (——— ┌———┐) über den betreffenden Stellen gekennzeichnet. Man singe diese Stellen in bewegtem Zeitmaß, wie ein gewöhnliches Lied, so wird die dahinter verborgene Volksweise vernehmbar anklingen.

Jedoch muß man sich bei den rhythmischen Veränderungen der Originalmelodien wohl hüten, gewisse Absonderlichkeiten dem Tonsatze Schuld zu geben, die auf Rechnung der Melodien selbst zu schreiben sind. Zu solchen gehört hauptsächlich der Auftakt, den man dazumal — wohl mehr in Nachahmung des Kirchengesanges, als aus unbefangnem Tongefühl — zu einer langen Note, am Liebsten einer ganzen Taktnote aufzublähen liebte, während doch schon der musikalische Instinkt lehrt, auf eine leichte Vorschlagssylbe auch nur eine kurze Note zu singen. Zur Erklärung dieser Abnormität — falls man ihre Entstehung auf Seiten des Volkes sucht — könnte man anführen, das im Ganzen noch ungeübte Volk habe, beim Beginn eines Liedes, sich erst besinnen, seine Kraft erst sammeln müssen und deshalb vorweg solch einen festen und länger dauernden Stützpunkt gesucht, um zu der so vorbereiteten Melodie desto dreister überzugehen. Richtiger jedoch wird es sein, diesen unnatürlichen Auftakt aus dem herrschenden Kirchengesange herzuleiten, von dem allerdings eine naturgemäße Behandlung desselben nicht zu erwarten war, der, im Gegentheil, gleich beim Einsatze des Gesanges mit Würde auftreten zu müssen glaubte. Als schlagendes Beispiel hierfür kann der Auftakt des Marianischen Lobgesanges nach der Melodie des alten Hymnus dienen: „Conditor alme siderum", wie er sich in den niederländischen Souter Liedekens (Commer: „Coll. Mus. Batav." u. s. w. Tom. XI. S. 119) vorfindet.

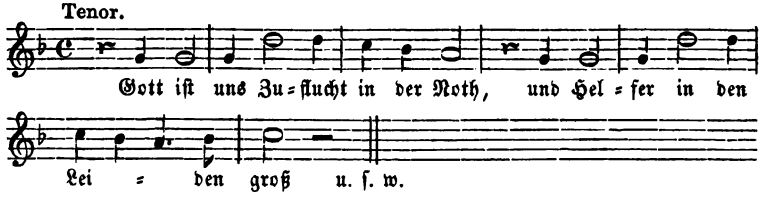


Augenscheinlich besteht die hymnisch gebaute Singweise aus 4 4taktigen Perioden, in vorstehendem Schema durch übergreifende Striche und

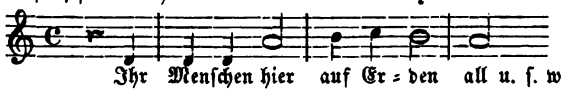
Ziffern bezeichnet; der Anfangstakt aber bleibt bei der Theilung übrig und könnte den Unkundigen irre machen, ob die Hymnenform wirklich der Melodie zu Grunde liege. Dennoch aber iſt der Takt, bei der ſtehenden Dehnung der alten Liedanfänge, in der vorliegenden Geſtalt verbürgt; nur dürfte die kleine Tonfigur keinen ganzen Takt füllen, ſondern nur ein leichter Aufſchwung dazu, eben ein ſogen. Auftakt, etwa in dieſer Weiſe ſein:



Ferner iſt der Volksgeſang nie ſehr genau in der ſinnrichtigen Accentuirung der Wörter, vielmehr begnügt er ſich mit ungefährer Richtigkeit, bei der im Einzelnen noch manche Ungehörigkeit beſtehen kann. Der Volksgeſang geht eben niemals von theoretiſchen Regeln, von kühler Reflexion aus, ſondern vom Inſtinkt und Gefühl, und nur, ſoweit ſchon im Inſtinkt das Richtige angedeutet liegt, wird auch er in der Praxis es treffen und den Anſprüchen der Schule genügen. Im Übrigen jedoch geſtattet ſich die Harmloſigkeit des Volkes Freiheiten, die vor einem kritiſch ſtrengen Gericht als eben ſo viele Verſtöße gelten würden. Aber dagegen müſſen wir Einſpruch thun, daß das Volksgefühl völlig gleichgültig gegen logiſche und metriſche Richtigkeit ſei, daß ihm auch offenbare Sinnwidrigkeiten und ganze Folgen ſolcher glatt von der Zunge gehen könnten. Wo uns dergleichen in den alten Tonſätzen begegnet, wo ſich Gefühl und Vernunft gleichmäßig gegen etwas Ungehöriges auflehnen, da iſt nicht das Volk, ſondern der Tonſatz ſelbſt der ſchuldige Thäter geweſen. Wenn wir z. B. in einem cantus firmus der Souter Liedekens folgende Melodie leſen (Commer: „Coll." S. 36. Pſalm 45.)



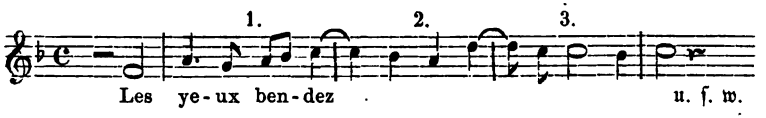
oder (ebendaſ. Pſalm 46):



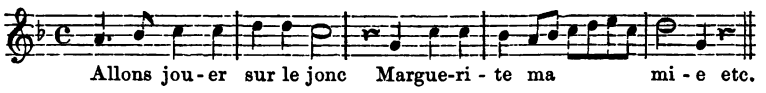
ſo kann man darauf ſchwören, daß das Volk ſo nicht geſungen hat, noch daß es jemals irgendwo ſo ſingt. Solche Verſchobenheiten in Tongang und Rhythmus ſind dem geſunden Volksgefühl abſolut unmöglich; der-

gleichen kann ſein ſchlichter Sinn weder erfinden noch ertragen; gegen ſolche Beleidigungen des natürlichen Geſchmacks würde das Volk in Maſſe aufſtehen und die Zumuthung des rohen Aufdringlings energiſch zurückweiſen. Das Volk kann wohl einzelne Ungenauigkeiten in der Betonung begehen, ſich wohl einzelne Verſtöße gegen ſtrengen Rhythmus oder ſchönen Melodiefluß in ſeiner Naivetät gefallen laſſen, wie es ſich ſelbſt dergleichen zu allen Zeiten unbefangen geſtattet. Aber es kann nicht einen ganzen Geſang hindurch Wort für Wort falſch betonen, es wird nicht im Stande ſein, betonte und tonloſe Sylben, ſchwere und leichte Takttheile ununterbrochen zu verwechſeln, ganze Lieder aus lauter Taktverrenkungen zuſammenbauen und dergleichen zu ſeiner Ergötzung zu ſingen; in ſolch ununterbrochenen Abnormitäten gegen natürlichen Wortvortrag und rhythmiſches Gefühl hat ſich der Volksgeſang niemals dahinbewegt. Wo uns dergleichen Verſchrobenheiten ſtehend in den alten Tonſätzen aufſtoßen, thut man den Kontrapunktiſten kein Unrecht, wenn man ſolche ihnen allein zur Laſt legt.

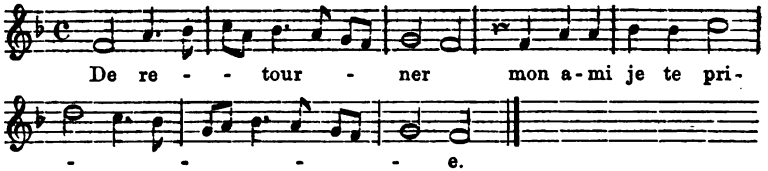
Von Beiſpielen ſolch unmelodiſcher und unrhythmiſcher Entſtellung der Melodien wimmeln daher die Tonſätze aller betheiligten Nationen. Aus deutſchen und niederländiſchen Werken ſind ſolche ſchon gelegentlich angeführt worden, hier mögen einige aus der franzöſiſchen Satzkunſt folgen. In folgender Chanſonmelodie (aus Attaingnant):



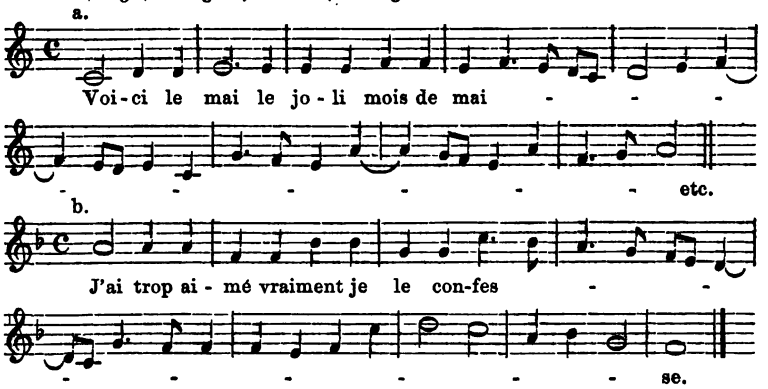
iſt ſowohl der lange Auftakt wie die Dehnung im 2ten Takt gegen den volksthümlichen Rhythmus. In folgendem Beiſpiel (ebendaher):



ſind die beiden erſten Takte vollkommen wohllautend, die nächſten aber widerſprechen dem geſunden Taktgefühl und ſind offenbar nur das Werk der Bearbeiter. Ebenſo dürfte eine Landdirne die Bitte gegen ihren Geliebten, heimzukehren, ſchwerlich jemals ſo künſtlich in die Länge gezerrt haben, wie es in folgendem Tongange geſchieht (ebenfalls aus Attaingnant):



Nicht minder hört man folgenden Melodien, ſchon wenige Takte nach dem Anfange, die gelehrte Entſtellung an.



Es wird nicht erſt der Verſicherung bedürfen, daß durch derartige Gewaltſtreiche die Originalmelodien im Tonſatze nicht bloß entſtellt, ſondern in ihrer urſprünglichen Geſtalt, in ihrer Lieblichkeit und Kraft geradezu aufgehoben wurden, ſo daß man in der That zweifelhaft wird, ob die angebliche Grundmelodie auch wirklich eine ſolche, wenigſtens eine ſchlichte, beliebte Liedweiſe geweſen ſei. Wenn man nun aber ſieht, daß ſich in der mehrſtimmigen Geſangliteratur des Mittelalters eine und dieſelbe Melodie mitunter in ganz gleicher Geſtalt bei verſchiedenen Tonſetzern wiederfindet, z. B.: „Ach Gott, wem ſoll ich klagen", „Ich ſtund an einem Morgen", „Der Gutzgauch auf dem Zaune ſaß", „Mein G'müth iſt mir verwirret" u. a.; wenn man ferner eine ſolche Melodie ihrer langen Noten entkleidet und ſie in kurzem, belebtem Rhythmus ſingt, ſo ſteigt zu unſerm Erſtaunen allerdings ſo etwas von einer Liedweiſe aus der Vermummung hervor und zuletzt klingt wirklich wieder die alte Melodie vor unſern Ohren, entweder ſchlicht und innig, oder leicht und munter, wie wir es von dieſen einfachen Naturklängen gewohnt ſind. Dieſer volksthümliche Grundklang auf der einen Seite und das mehrmalige Auftreten einer und derſelben Melodie bei verſchiedenen Tonſetzern anderſeits ſind ſichre Kennzeichen, daß in den mehrſtimmigen Tonſätzen

wirkliche Volksweiſen verborgen liegen. Der enge Tonumfang der Melodie, ihre nahen Intervalle, die Wiederholung derſelben Tonfolgen, Figuren u. ſ. w., wie dies Alles im glücklichen Falle an den reſtituirten Melodien ſich herausſtellt, ſind ein ebenſo untrügliches Signalement für volksthümliche Entſtehung der Singweiſen, wie die Bearbeitung der nämlichen Melodie durch Tonſetzer, die, zeitlich und örtlich getrennt, ohne jeglichen Einfluß auf einander waren. Dergleichen Melodien — bekennt man ſich — konnten die gelehrten Tonſetzer nie und nimmer erfinden, ſo etwas konnte nur aus dem geſunden Herzen des Volkes kommen. Um ſo mehr aber iſt man befremdet über das, was die Tonſetzer aus den ſchlichten Weiſen gemacht, wie dieſe Grobſchmide der Muſik ſie gehämmert und gereckt haben, daß ihr rührend unſchuldiges Ausſehn bis zur Verzerrung verunſtaltet erſcheint. Gerade die zierlichſten Gattungen des einſtimmigen Geſanges, wie das innige deutſche „Lied“, die leichtgeſchürzte franzöſiſche „Chanſon“, das vulgäre Straßen- und Bauernlied der Italiener haben die härteſten Stöße erfahren und ſind daher in den mehrſtimmigen Tonſätzen am wenigſten wiederzufinden, ſind vollſtändig darin untergegangen: man glaubt nicht, daß dergleichen Getön jemals ein ſchlichtes, liebliches Lied geweſen ſei. Ganze Sammlungen mit mehren Hunderten von Geſangſtücken kann man durchſuchen, ehe man auf eine einzige unverfälſchte Singweiſe ſtößt. In Attaingnant's Chanſons z. B. taucht hier und da wohl der Anfang einer glücklichen Volksmelodie oder das abgeriſſene Bruchſtück einer ſolchen auf, aber eine vollſtändige, reingehaltene Liedweiſe ohne gelehrte Entſtellung wird man vergebens ſuchen. Dieſe zum cantus firmus ausgereckten Melodien der mehrſtimmigen Lieder können daher auf Natürlichkeit, wie man etwa in einem fröhlichen Augenblicke ſelbſt ſingen würde, keinen Anſpruch mehr machen. Die ganze naturwüchſige Urſprünglichkeit und Friſche, dieſer geheimſte Duft und Zauber des kleinen Liedes, iſt über Bord geworfen und ſtatt deſſen dehnt ſich eine mühſam zuſammengeleimte, träg ſchleppende Tonreihe vor uns hin, die allen Gefühls entbehrt und nicht die leiſeſte Empfindung anregt, vielmehr kommt uns nur der eine ſchmerzliche Gedanke, wie fremdartig, wie leer dies Getön ſei, wie wenig von eigentlichem Geſange ſich darin erhalten habe. Nach den Regeln der Satzkunſt mögen das Alles ſehr wohl berechnete, kunſtreich zuſammengeſtellte Tongänge ſein; aber vom Standpunkte des muſikaliſchen Gefühls und Eindrucks aus ſind es ganz willkührliche, todte Noten — ungefähr daſſelbe in Tönen, was die will-

kührlich hingeworfenen Zahlenreihen sind, die der Lehrer Behufs einer Ausrechnung seinen Schülern an die Wandtafel schreibt. Wo uns ausnahmsweise gesangvolle, innige Kantilenen begegnen oder solche von markiger Kraft, andere voll tollen, kecken Humors, sind es volksthümliche Erfindungen, die der Kundige aus der Vermummung der Tonsätze leicht heraushört. Solche Gesundheit, solche urschöpferische Frische konnte dem berechnenden Kopfe eines Kontrapunktisten nicht entsteigen: der konnte das, was das naive Volk aus glücklichem Gefühl gesungen hatte, höchstens ausrecken und entstellen, um sich seinen satzgerechten cantus firmus daraus zu bauen.

Daß es bei so durchgreifenden Veränderungen an den Originalmelodien unthunlich sei, diese zu ihrer authentischen Gestalt zu restituiren, sagten wir bereits. Diese Schwierigkeit wächst aber, weil eine und dieselbe Melodie verschiedne Bearbeitungen erfahren hat und der cantus firmus der einen Bearbeitung anders aussieht, als der der andern, der dritten u. s. w. — welcher darunter ist nun der Originalmelodie am Ähnlichsten und wie hat diese selbst ursprünglich ausgesehen? Ja die ursprüngliche Gestalt scheint um so zweifelhafter zu bleiben, als die Lieder selbst im Laufe der Zeit Änderungen erfahren haben und ihre Texte und Singweisen in späterer Zeit von der ältern Fassung abweichen. Daß selbst die sonst stabilen Volkslieder Schwankungen ausgesetzt gewesen sind, folgt schon aus ihrer bloß mündlichen Verbreitung und Fortpflanzung, der es überall an dem Korrektiv schriftlicher Aufzeichnung gefehlt hat. Aber auch die verschiedene Gestalt der notirten Lieder, wenn man ihre ältere und ihre spätere Redaktion mit einander vergleicht, deutet auf solch einen Wandlungsprozeß. So habe ich z. B. die „Christlichen Renter Lieder. Gestellet durch Herrn Philipsen den Jüngern“ (Straßburg, 1582) mit entsprechenden Tonsätzen der ältern Liedersammlungen (Öglin's, H. Finck's u. a.), denen dieselben Texte untergelegt sind, verglichen und gefunden, daß die beiderseitigen Relationen eines und desselben Liedes melodisch wie textlich zwar nicht mit einander übereinstimmen — dies nur in einem einzigen Falle — aber doch stellenweise unverkennbar ähnlich sind. Das „christliche Reuterlied“: „Ich habs gewagt frisch vnuerzagt“ (Nr. 3) scheint seiner Singweise nach allerdings ein anderes zu sein, als der Tonsatz bei H. Finck (1536. Nr. 3): „Habs ye gethan auf guten Wahn“. Giebt man sich jedoch die Mühe, beide Melodien auf gleiche Vorzeichnung und Takteintheilung zu bringen und so unter einander zu stellen,

so kommt an einzelnen Stellen eine überraschende Ähnlichkeit zum Vorschein. Auffallender noch ist die Übereinstimmung zwischen dem „Reuterlied“ Nr. 7: „Wiewol ich schwach vnd elend bin“ und der Tenormelodie in dem 7stimmigen Quodlibet von le Maistre: „Ob ich schon arm vnd elend bin“ („Geystl. und Weltl. Teutsche Gesenge“. 1566. Nr. 92), wo die beiden ersten Melodieabschnitte in den beiderseitigen Weisen fast Note für Note zusammenfallen. Und in einem dritten „Reuterliede“: „Ach Lieb vnd leid, Wie hast dein bescheid“ (Nr. 13) finde ich sogar, mit Ausnahme des Schlusses, eine völlige Gleichheit mit dem Tonsatz bei Öglin: „Ach lieb mit leid“ (1512. Nr. 6). Diese letztere Erscheinung ist am Befremdlichsten, da volle 70 Jahre zwischen den beiderseitigen Redaktionen der Melodie liegen (1512 und 1582), und wird für deren Erklärung kaum eine andere Annahme übrig bleiben, als daß der spätere Liedersammler die Sammlung des Vorgängers benutzt habe. Im Übrigen sind die „Christlichen Reuter Lieder“ von 1582 textlich und melodisch durchaus andere, als die in den ältern Sammlungen enthaltenen Volkslieder, aber keine bessern, vielmehr sind sie nüchterner, mehr moralisirend oder religiös düster, und die echten frischen Volkslieder der Ott'schen und Forster'schen Sammlungen, die uns schon aus den Textanfängen als kräftige Volkslieder anlachen, fehlen in den „Reuter Liedern“ ganz. Ob aber in den beiderseits ähnlichen oder übereinstimmenden Liedern die Änderungen aus dem natürlichen Wandlungsprozesse des Volksliedes oder erst aus den künstlichen Umänderungen der Bearbeiter herzuleiten sind, dürfte, wie gesagt, kaum zu entscheiden sein. Nur so viel ergiebt sich aus dem Vergleiche, daß die spätern Lieder, eben die „Reuter Lieder“, melodisch nicht mehr ganz dieselben sind, als die entsprechenden Melodien der frühern Zeit. Daß wir aber in den „Reuter Liedern“ diejenige Redaktion der Singweisen vor uns haben, welche zur Zeit des Verfassers die gangbare gewesen sein mag, darf man wohl aus der einstimmigen Gestalt schließen: das Werkchen enthält nämlich nur die einfachen Melodien, nicht, wie die ältern Sammlungen, mehrstimmige Tonsätze.

So wird es denn für immer schwer und, falls nicht die älteste einstimmige Notation vorliegt, unmöglich bleiben, die Originalfassung der kontrapunktirten Liedmelodien zu ermitteln. Bei solchen Melodien dagegen, über deren authentische Gestalt man einig ist, kann man sich des Verdachtes nicht erwehren, daß dabei die Einflüsterungen moderner Melodik und Rhythmik ihre bessernde Hand im Spiele gehabt haben. Trotz

der Verunstaltung aber bleibt schließlich der cantus firmus der Tonsätze in vielen Fällen die einzige Quelle, aus der sich die alten Singweisen überhaupt noch schöpfen und herstellen lassen, sofern letztere nicht schon in den kirchlichen Gesangbüchern erhalten sind. Wenn daher der Tonsatz im Ganzen die Musik harmonisch begründet und ausgebildet hat, so verdanken wir speciell dem cantus firmus die Rettung des mittelalterlichen und spätern Volksgesanges in melodischer Hinsicht.

Durch solche und ähnliche Veränderungen wurde die schlichte Volksweise zum cantus firmus und dieses nun war der starke Stamm, um den sich die begleitenden Stimmen gleich verschlungenen Rankengewächsen herumziehen und hinaufführen ließen; der cantus firmus wurde das Fundament für den ganzen mehrstimmigen Tonbau.

Im Verhältniß zum ganzen Tonsatz ist der cantus firmus zunächst die melodieführende Stimme, die Hauptstimme im Komplex der übrigen, besonders dann, wenn er in ununterbrochener Kontinuität, ohne Zerstückelung in seine einzelnen Sätze und ohne Vertheilung derselben an die verschiedenen Stimmen durchgeführt erscheint. Zugleich aber ist er, in Folge dieser Stetigkeit, der sichre Führer der übrigen Stimmen, der, in meist langen, getragenen Noten dahinschreitend, mit unverrückbarem Gleichmaß und in fest vorgeschriebenen Intervallen vorwärts geht, während die übrigen Stimmen, Figuralstimmen genannt, als leichtfüßigere Begleiter ihn umspielen, sich theils in aufmerksamer Zuneigung gegen ihn hin bewegend, theils in eigenmächtiger Freiheit von ihm entfernend, immer aber seiner Führung bedürftig und an ihn gebunden. Als diesen Halter und Träger, als diesen zusammenfassenden und bindenden Leiter aller mitsingenden Stimmen, der ihnen die Wege weist und ihre Gestalt der Hauptsache nach bestimmt, hat das latinisirende Mittelalter diese Stimme treffend den „Tēnor" (von tenēre „halten") genannt und unter den Tonlagen des menschlichen Stimmorgans die höhere Männerstimme als diejenige herauserkannt, welcher diese Aufgabe der Melodieführung und Leitung am Geeignetsten übertragen würde. Denn diese Stimme hat neben dem hellen Klange, wodurch sie über den tiefern und dunklern Baß prävalirt, zugleich die physische Kraft, ihr helleres Metall aus der gesammten Stimmenmasse vernehmbar und beherrschend hervortreten zu lassen, in höherem Grade, als selbst der hohe und helle weibliche Diskant, den seine organische Schwäche und seelenvolle Weichheit zur Stimmenführung des Ganzen untauglich machen. Noch bis diese Stunde hat die männliche Ober-

stimme den ehrenden Namen „Tenor“ beibehalten, obwohl ihr Verhältniß zur Melodie längst nicht mehr das alte ist. Mit besonderer Auszeichnung behandeln daher auch die Tonsetzer diese wichtigste Stimme, indem sie dem Stimmenbuch des „Tenor“ fast regelmäßig den typographischen Schmuck des Titels, ferner die Dedikation, die Vorrede und das Verzeichniß der Lieder voranstellen, womit sie ihre Werke anzukündigen und beim Publikum einzuführen pflegen. Auch sind dieser Stimme die Textworte eines jeden Liedes, wenigstens in der Anfangsstrophe, untergeschrieben, während sie in den übrigen Stimmen entweder ganz fehlen oder doch spärlicher auftreten. Und daß diese Stimme in jedem einzelnen Tonsatz die wichtigste sei, machen die Kontrapunktisten dadurch bemerklich, daß sie, wenn etwa die einzelnen Stimmen nach einander einsetzen, diese Stimme gern zuletzt einfällt, so daß man ihr mit einer gewissen Spannung entgegensieht und sie dann, wenn sie wirklich erklingt, mit besonderer Genugthuung begrüßt.

Übrigens hat der cantus firmus nicht durch die ganze Literatur des kontrapunktirten Liedes eine und dieselbe Gestalt. Den lang gedehnten, in fast lauter großen Noten sich dahin bewegenden Rhythmus, welchen die obigen Beispiele zeigten, hat er nur in dem strengen und kirchlich würdevollen Tonsatze der niederländischen und deutschen Meister, weniger schon in dem der Franzosen; in den mannigfachen Gattungen des italienischen Liedes dagegen tritt an seine Stelle eine sangbare, meist munter belebte Melodie, die zunächst allerdings auch nur in einer Stimme erklingt, jedoch auch von den übrigen Stimmen in gleicher Lebendigkeit und Gewandtheit übernommen wird. Hier ist daher das Verhältniß des cantus firmus zu den übrigen Stimmen nicht das einer strengen Führerschaft, so daß sich die begleitenden Stimmen in gleichgültigen und ausdruckslosen Tongängen um ihn dahin zwängten; vielmehr tritt jedesmal eine Stimme — meist ist es auch hier der Tenor — zu Anfang tonangebend hervor, indem sie das melodische Motiv zuerst anstimmt und auch im weitern Verlauf vorwiegend beibehält; ebenso bereitwillig aber überläßt diese Hauptstimme auch den übrigen die Melodie, die sie nun ebenso selbständig und gesangvoll führen, als jene. Mit andern Worten: die italienischen Liedgattungen, wie Villanellen, Madrigale u. s. w. halten nur ein melodiöses Thema fest und vertheilen dies unter sich zu gleicher Durchführung und in seiner ursprünglichen Gestalt. Eine wesentliche Veränderung wenigstens geht mit diesem Thema auch in den Begleitungsstimmen nicht vor sich, in allem Wechsel bleibt es sangbar und anspre-

chend, und vollends zu solch unnatürlicher Dehnung, zu solch synkopischen Rückungen und gewaltsamen Zusammenschleifungen, wie sie im niederländischen und deutschen Tonsatz stehend sind, würde der angeborne Gesangsinn des Italieners die zu Grunde liegende Melodie niemals haben verzerren können.

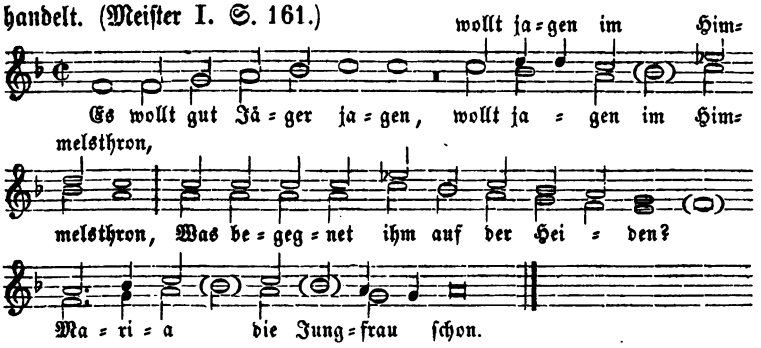
β. Die begleitenden oder Figural-Stimmen.

Für uns heutzutage, im Besitz einer völlig ausgebildeten Harmonie, ist die leichteste Art, neben einer melodieführenden Stimme eine zweite zu bekommen, die einfache Wiederholung der erstern in anderer Tonlage, am Liebsten in der Terz oder Sexte — bekanntlich die naive Methode, wonach Leute des Volkes und Kinder ihre Lieder 2stimmig singen. Damals aber, bei noch mangelhafter Harmonie, war diese scheinbar ganz leichte „2te Stimme" eine Unmöglichkeit; und vollends mehre Stimmen neben einer gegebenen Melodie einherzuführen, gelang in der That erst nach unzähligen sauern Experimenten und unter der erschwerenden Einwirkung eines noch nicht geläuterten Schönheitsgefühls.

Eine solche „2te Stimme" nämlich, die wir heutzutage aus jedem Kindermunde hören, hat im Grunde nicht weniger, als die ganze durchgebildete Tonkunst, wie wir sie jetzt besitzen, zur Voraussetzung, ist erst auf dem Fundament einer vollkommen entwickelten Harmonie möglich. Da aber die mittelalterliche Musik kaum die Anfänge der Harmonie besaß, so kann sie noch viel weniger schon wohlklingenden 2stimmigen Gesang gekannt haben. Für die Musik als Kunst wenigstens war der Zwiegesang nicht der Weg, auf dem sie die gesuchte Harmonie hätte finden können; vielmehr mußte diese auf andern, weit mühevollern Pfaden bereits gefunden sein, und dann erst konnte auch der schlichte 2stimmige Gesang zum Tönen kommen.

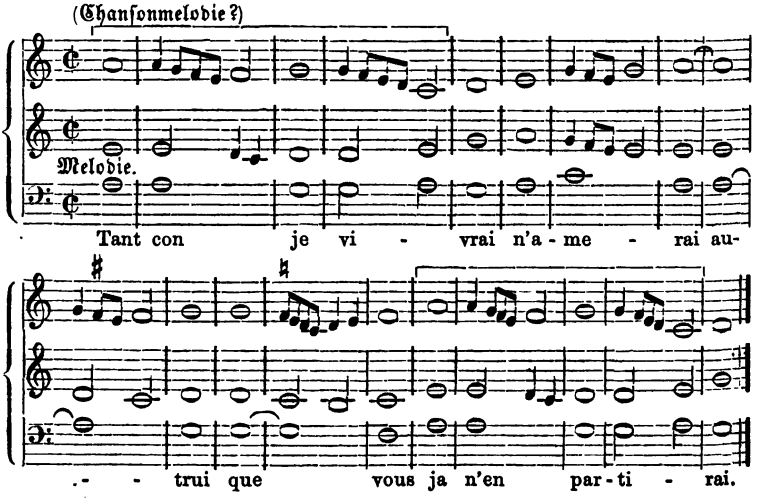
Ein solcher kann sich daher in jener frühen Zeit nur auf das Volk beschränkt haben, das mit Hülfe des angebornen Harmonieinstinkts seine Lieder wahrscheinlich nie anders, als 2stimmig gesungen hat. Es finden sich nämlich auffallender Weise in den alten Gesangbüchern zu manchem Liede mehre Melodien, die eine die ursprüngliche und eigentliche Singweise, die andere der Terzengang zu der erstern. Daß man diese 2te Stimme später für eine besondere Originalmelodie gehalten hat, und daß diese in den alten Gesangbüchern wirklich als eine selbständige Melodie, als ein neues Lied aufgeführt ist, kümmert uns hier nicht. Aber das be-

haupten wir, daß sich solch eine 2te Stimme gar nicht habe bilden noch notirt werden können, wenn sie nicht irgendwo wirklich erklungen wäre, d. h. wenn das Volk seinen Liedergesang nicht in dieser Weise ausgeübt, seine Liedmelodien nicht mit einer 2ten Stimme sekundirt hätte. So sind z. B. von dem bekannten Volksliede aus dem Mittelalter: „Es wollt' gut Jäger jagen", verschiedene Redaktionen vorhanden, die eine die muthmaßliche Originalmelodie, die andere die Terzenstimme dazu enthaltend. Wir stellen hier, um die Zusammengehörigkeit der beiden Singweisen und, daraus folgend, die 2stimmigkeit des damaligen Volksgesanges außer Zweifel zu setzen, beide Stimmen duettähnlich unter einander, die Oberstimme nach Corner's Gesangbuch (1631), die untere nach dem Cölner Gesangbuch von 1610; die kleinen Differenzen zwischen beiden Melodien verbürgen gerade den authentischen Ursprung, weil sie das im Volksmunde stehende Schwanken der Singweisen, besonders die Unsicherheit der Begleitungsstimme bezeugen, sobald sich's um genaue Notirung handelt. (Meister I. S. 161.)



Aber von diesem schlichten 2stimmigen Volksgesange hätten die gelehrten Musiker, auch wenn es anderweit thunlich gewesen wäre, keinen Gebrauch machen können. Denn diese Art zu singen war ja ebenso naturalistisch und, vom theoretischen Standpunkte aus, dürftig, wie die einfache Volksmelodie an und für sich, ja die hinzugefügte Gesangstimme war ja nur die Wiederholung der ursprünglichen Melodie in anderer Tonlage. Dergleichen zu erfinden, bedurfte es keiner Gelehrsamkeit, keiner Kunst, auch hätten daran die Tonsetzer ihre Fertigkeit nicht üben, durch solche Naivetäten die Musik nicht fortbilden können. Nein, was man jetzt beabsichtigte und womit man der unmündigen Tonkunst aufzuhelfen für nöthig fand, das mußte etwas ganz Anderes, etwas Künstlicheres und vor Allem etwas eigen Erfundenes sein: eben die kontrapunktische Mehr- und Vielstimmigkeit.

Die äußerlichſte Art, zum cantus firmus andere Stimmen zu ſetzen, war die mechaniſche, indem man zu den Tönen des cantus beliebige konſonirende Töne erklingen ließ, noch ohne Rückſicht auf Intervallenfolge und deren melodiſchen Fluß, alſo Töne, die beliebig höher oder tiefer liegen konnten, als die Grundſtimme, die in nahen oder weiten Intervallen fortſchreiten konnten, wenn ſie nur mit den betreffenden Tönen der Grundſtimme — nach damaligen Begriffen — harmonirten. Dieſe Zuſammenſtellung von Tönen iſt, wie man ſieht, nicht äſthetiſch nach Schönheitsgeſetzen, ſondern rein arithmetiſch oder mechaniſch nach Berechnung vorgenommen worden. Wenn dennoch ſchon hier das Beſtreben ſichtbar wird, den parallelen Stimmen eine Art von Fluß, von Melodieähnlichkeit in möglichſt beieinander liegenden Intervallen zu geben, ſo iſt dies nur ein Beweis, daß die noch vorhandenen Überreſte derartiger Studien nicht mehr der früheſten Anfängerſtufe des Tonſatzes angehören, die in ihren Leiſtungen jedenfalls noch dürftiger war. Jedoch ſind dieſe Proben das Älteſte, was die Muſikgeſchichte von kontrapunktiſchen Verſuchen überhaupt beſitzt, und jedenfalls hinreichend, eine Anſchauung von jenen Erſtlingsoperationen zu geben. Eine ſolche Probe iſt z. B. folgender, ſchon oben S. 23 angeführter, angeblich von Adam de la Hale herrührender Discantus für 3 Stimmen (Kieſewetter a. a. O. Muſ. Beil. Nr. 10). Kieſewetter findet die Kantilene in der Unterſtimme; ſollte aber nicht die theilweis ſehr melodiöſe Oberſtimme die eigentliche Melodie, etwa eine beliebte Chanſonmelodie, enthalten? —

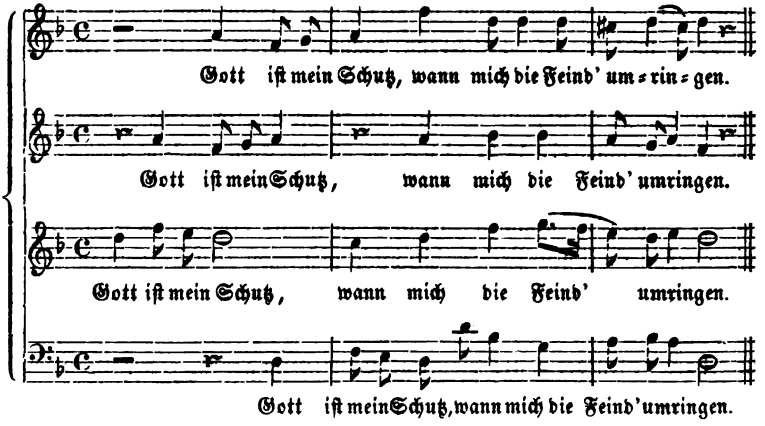


Man beobachtet hier mit Theilnahme die erste Gestaltung neuer Stimmen, die sich noch ganz und gar der Grundstimme anschließen. Genau in demselben Rhythmus, den diese befolgt, gehen auch die beiden Parallelstimmen; wo jene sich eine kleine Freiheit, etwa eine Achtelbewegung erlaubt, machen die Begleitungsstimmen sofort dieselbe Bewegung. Außerdem dominirt als konsonirendes Intervall, welches die frühesten Zusammenklänge bildet, die Quinte: zu A im cantus firmus erklingt in der 2ten Stimme E, zu G D u. s. w.; beide Töne machen, nach damaligem Geschmack, schon einen vollständigen Akkord aus. Auch wiederholen die Begleitungsstimmen getreulich den Fehler des cantus firmus, der seiner ersten 6taktigen Periode fälschlich noch einen 7ten Takt hinzufügt.

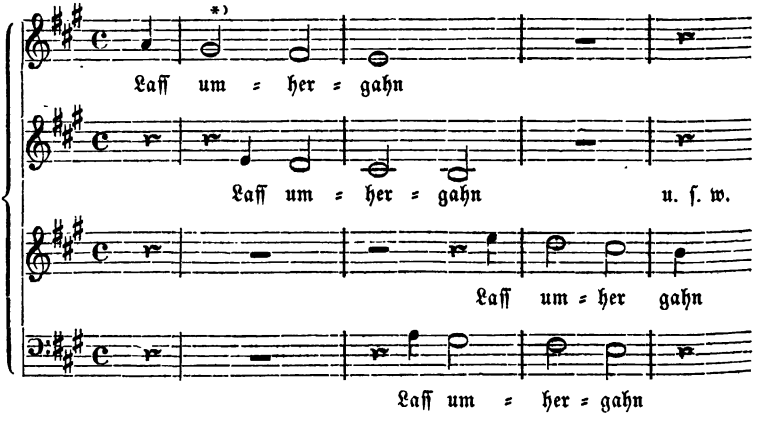
Die zweite, schon künstlichere Methode der Stimmenerfindung ging — bereits das richtige Princip ahnend — von dem Elemente aus, innerhalb dessen der ganze bisherige Entwickelungsprozeß der Musik sich bewegt hatte, in welchem der ganze melodische Gesangschatz der Vorzeit beruhete und welches daher auch bei Erfindung neuer Stimmen naturgemäß den alleinigen Ausgang bilden konnte: nämlich von der Melodie selbst, von den bekannten Originalweisen des Kirchen- und Volksgesanges, aus denen sich schon der cantus firmus gebildet hatte. Hier war eine ansprechende Tonfolge, wie man sie jetzt selbständig zu erfinden suchte, hier war ein leitendes Vorbild für Gestaltung neuer Stimmen, für Gestaltung des mehrstimmigen Gesanges überhaupt gegeben; wenn von irgend einem Punkte aus, so mußte sich von diesem alles Weitere finden lassen.

Innerhalb dieses engern Kreises war das einfachste Mittel, neben dem cantus firmus andere Stimmen zu bekommen, die bloße Wiederholung desselben, aber nicht in der bequemen, volksbeliebten Manier der Terzengänge, die mit der Grundstimme melodisch und rhythmisch gleich liefen, sondern so, daß die Wiederholung der Grundmelodie erst eintrat, nachdem diese schon mit einigen Takten, wie ein ermunternder Vorgänger auf dem ungewohnten Wege, vorangeschritten war. Und zwar konnte diese Nachahmung oder Imitation, wie man dies Verfahren nannte, dadurch wiederum eine gewisse Mannigfaltigkeit bekommen, daß die nachahmenden Stimmen in verschiedener Entfernung vom Anfange der ersten einsetzten, woraus sich dann die verschiedenen Arten von Nachahmung, auf den halben, den ganzen Takt, auf 2, 3 und mehr Takte ergaben. Kühne und gewandte Tonsetzer, wie Orl. Lasso, imitiren sogar

ganze Tongänge auf die kleinſte Diſtanz, nämlich auf die bloße Viertelnote, wie folgendes Beiſpiel zeigt („Cant. sacr. sex vocibus u. ſ. w. Authore Orlando di Lassus". München, 1570. Nr. 2.):

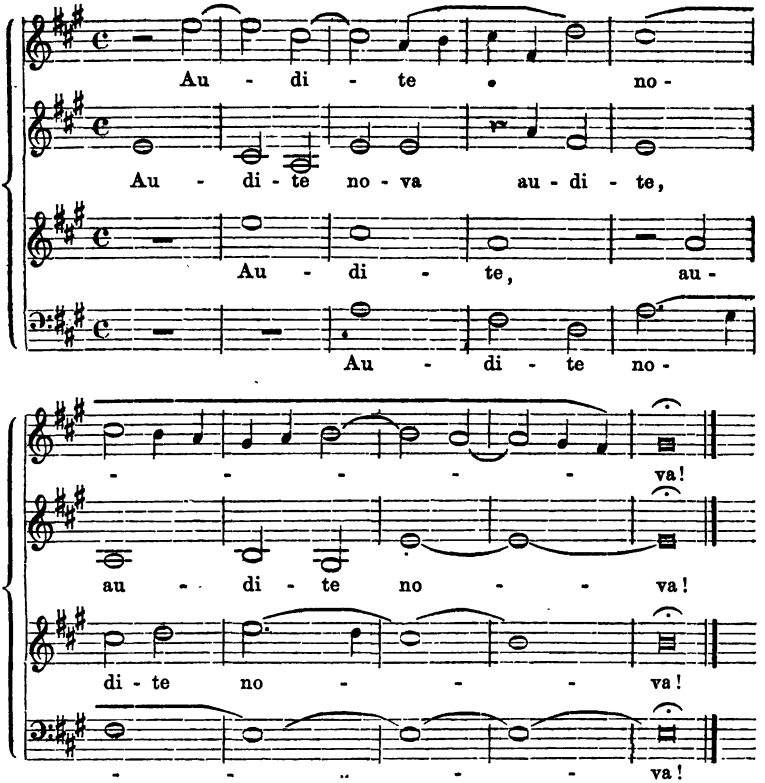


Ein Beiſpiel von der Nachahmung auf den halben Takt, und zwar in den beiden zuſammengehörigen Stimmenpaaren, iſt folgendes bei Orl. Laſſo („Drei ſcherzhafte Lieder für Sopr., Alt, Ten. und Baß. Nach einem handſchriftl. Codex von 1595. Herausgegeben von S. W. Dehn". Berlin, Crantz.):

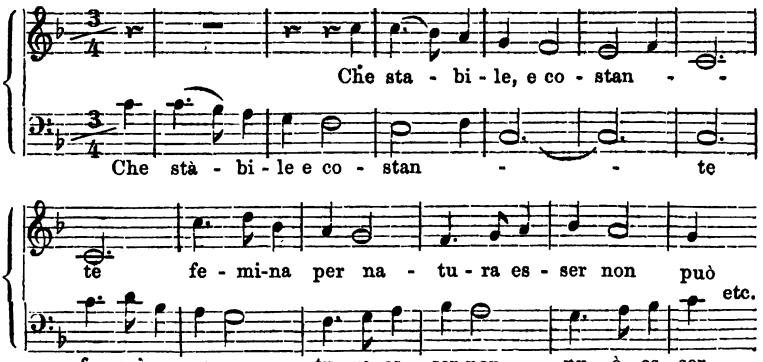


Die Nachahmung auf den halben und auf den ganzen Takt iſt verbunden in folgendem Beiſpiel bei Orl. Laſſo (in demſelben Werke):

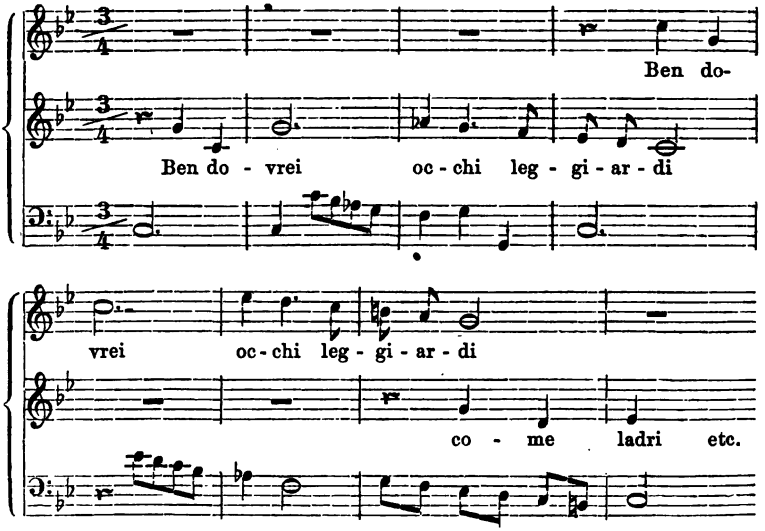
*) a in der Dehn'ſchen Ausgabe ſcheint ein Druckfehler zu ſein und muß höchſt wahrſcheinlich gis heißen.



Die Nachahmung auf 2 Takte verſinnlicht folgende Stelle bei Ant. Lotti („Duetti, Terzetti e Madrigali“ u. ſ. w. Venedig, 1705), jedoch mit Auslaſſung der 3ten Stimme, des Inſtrumentalbaſſes ohne Text, der mit der Baßſtimme des Geſanges durchaus unisono geht.



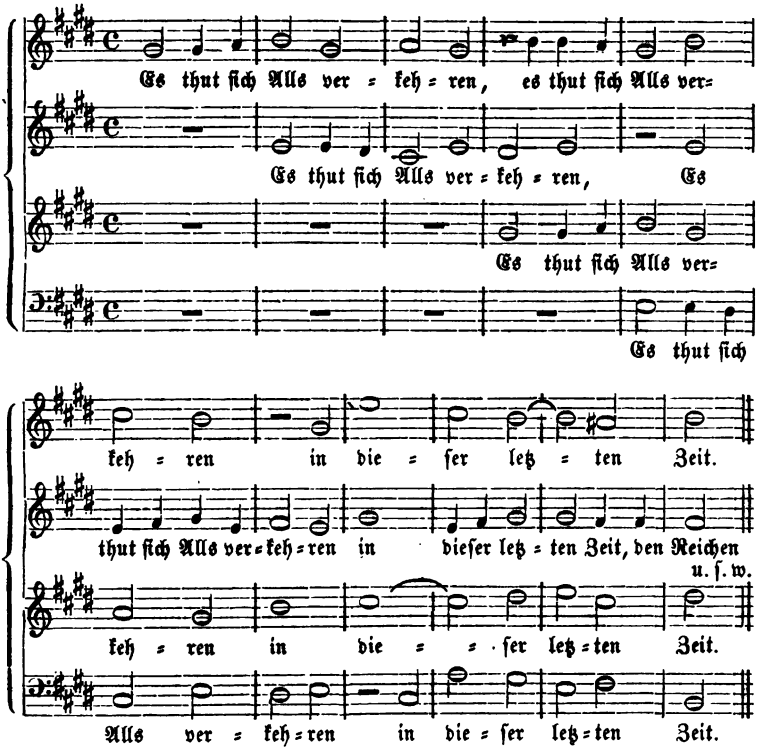
Von der Nachahmung auf 3 Takte giebt folgende Stelle bei Lotti (aus demſelben Werke) ein Bild:



Ferner konnte eine neue Stimme aus dem cantus firmus dadurch gewonnen werden, daß man letztern ſelbſt mit ſeinem melodiſchen Tongange zwar vollſtändig beibehielt, ihn aber auf eine andere Tonſtufe, in die Sekunde, die Terz u. ſ. w. verlegte. Oder aber man konnte den cantus firmus in einem andern, meiſt ſchnellern Zeitmaß, alſo in entſprechend kürzern Noten wiederholen — die ſogen. Verkleinerung oder Diminution, das umgekehrte Verfahren als jenes obige, die ſogen. Augmentation oder Dehnung, womit man den cantus firmus aus den Originalmelodien zu bilden pflegte.

Schon weiter gehende Veränderungen waren es, wenn man den cantus firmus in taktweiſe Stücke zerlegte und dieſe in anderer Tonlage oder in einer neuen Tonart auftreten ließ, wodurch abermals begleitende Stimmen gewonnen wurden; oder wenn man den cantus firmus in die ſogen. Umkehrung ſetzte, d. h. ihn aus einer Stimme in eine andere, etwa aus der obern in eine tiefere verlegte, ohne daß dadurch die Harmonie und die Struktur des Tonſatzes beeinträchtigt worden wäre. Oder es konnte endlich der cantus firmus in der Gegenbewegung auftreten, d. h. die kontrapunktirte Stimme ſchlug die dem cantus firmus entgegengeſetzte Richtung ein. Stieg z. B. der cantus in Sekunden oder Terzen aufwärts, ſo ließ man die Stimme der Gegenbewegung in

Sekunden oder Terzen nach unten gehen und umgekehrt. Folgendes Beiſpiel aus Orl. Laſſo („Drei ſcherzhafte Lieder“ u. ſ. w. 1595) wird dieſes Verfahren veranſchaulichen.

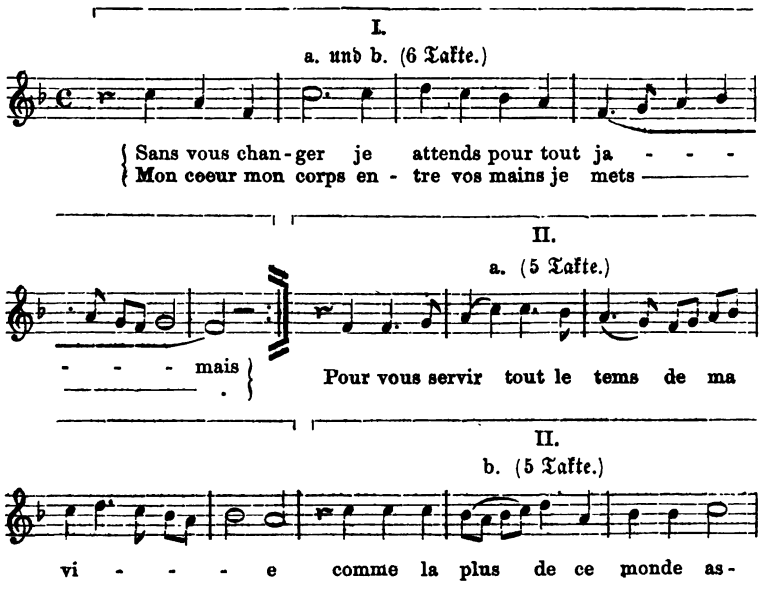


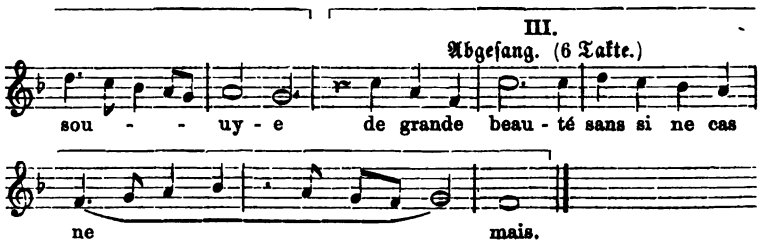
Für alle dieſe verſchiedenen Kunſtgriffe des Kontrapunkts aber iſt es, wie ſchon angedeutet, ein unweſentlicher Unterſchied, ob der mehrſtimmige Tonſatz über eine gegebene Originalmelodie, alſo über den eben beſprochenen cantus firmus gefertigt iſt, oder ob die dem Tonſatz zu Grunde liegende Melodie zugleich die Erfindung deſſen iſt, von dem auch die mehrſtimmige Bearbeitung herrührt. Das Erſtere fand, und zwar bei den Niederländern, Deutſchen und Franzoſen, in der frühern Hälfte der kontrapunktiſchen Muſikentwickelung Statt, wo man, in der Melodieerfindung noch ungeübt, mit der bloßen Hinzufügung der Begleitungsſtimmen vollauf zu thun hatte. Später aber, als in beiderlei Richtung ſchon einige Gewandtheit erreicht war, ſchufen ſich die Tonſetzer faſt regelmäßig auch den cantus firmus oder, richtiger, die Melodie, zu der

sie die Begleitungsstimmen setzen wollten. Letzteres ist bekanntlich in der italienischen Kontrapunktik der Fall, wo der Mangel an Volksgesang und Volksliedmelodien die Komponisten zur freien Erfindung nöthigte; in den Madrigalen, Villanellen, Kanzonen u. s. w. ist, außer dem künstlichen Tonsatz, auch die Melodie immer das eigne Produkt des Künstlers. Unwesentlich, sagen wir, ist dieser Umstand, weil die Behandlung des cantus firmus und das Verhältniß der übrigen Stimmen zu ihm ganz dasselbe bleibt, mag er einer Volksmelodie entnommen oder von den Tonsetzern erst geschaffen worden sein. Höchstens eine größere Gewandtheit und Melodiösität in der Stimmenführung ist bei freier Erfindung des Thema's möglich; die kontrapunktischen Kunstgriffe selbst aber, wie Nachahmung, Umkehrung, Gegenbewegung, Diminution u. s. w. treten hier mit der nämlichen Strenge auf, wie dort und sind z. B. im Tonsatz der Italiener fürwahr nicht weniger bewundernswürdig, als in den gepriesenen Arbeiten der Niederländer und der Deutschen.

In einer Beziehung aber ist es nicht gleichgültig, ob dem mehrstimmigen Liede eine bereits vorhandene oder eine erst künstlich erfundene Melodie zu Grunde liegt — das ist nämlich seine rhythmische Gliederung, seine strophische Gesammtanlage. Wie schon das einstimmige Lied von da an, wo es überhaupt künstlerische Gestalt annahm, 2theilig war — denn auch die Dreitheilung der alten Sequenzenstrophe kam schließlich auf die Zweitheiligkeit zurück: so überträgt sich jetzt das 2theilige Schema von der zu Grunde liegenden Liedmelodie auf das mehrstimmige Lied selbst. Wie einst im kantillirenden Liede die beiden „Stollen" die 1ste Hälfte der Singweise gebildet hatten und der „Abgesang" die 2te, so geschieht jetzt dasselbe im kontrapunktirten Liede. Und wie schon dort die 1ste Hälfte, der sogen. „1ste Theil", melodisch fast regelmäßig wiederholt zu werden pflegte, so daß die beiden Textzeilen der beiden Stollen nach einer Melodie gesungen wurden: so bleibt es auch jetzt im mehrstimmigen Liedsatze Brauch. Ebenso wird die 2te Hälfte des Liedes, weil sie nur eine Textzeile hat, auch nur 1 Mal gesungen, was gleichfalls schon im kantillirenden Liede der Minne- und Meistersänger der Fall gewesen war. Dies wenigstens ist die durchgehende Anlage auch des mehrstimmigen Liedes, am Meisten natürlich dann, wenn ihm eine Volksmelodie, eine Tanzweise und Ähnl. zu Grunde liegt, wie den italienischen Balletti, den meisten deutschen „Liedern", den niederländischen Souter Liedekens u. s. w. In dieser Beziehung darf man es als Grundsatz

aussprechen, daß, soweit das kontrapunktirte Lied sich auf das Volkslied basirt, es auch die Grundform des Liedes beibehält und umgekehrt: wo das Schema der Liedstrophe noch aus dem künstlichen Tonsatze hervorblickt, liegt diesem unzweifelhaft eine wirkliche Liedmelodie zu Grunde. Jedoch schon hier kommen erhebliche rhythmische Differenzen zwischen der Gesammtanlage des bearbeiteten Liedes und der einfachen Originalmelodie vor; und in manchen Gattungen des mehrstimmigen Liedes verschwindet auch der letzte Anklang an die strophische Grundform und ein freierer Kunstbau tritt an deren Stelle. Vergleicht man z. B. einen kontrapunktirten Liedsatz dieser letztern Art mit dem alten Liedschema, so sind der Takte mehr, als es diesem zufolge der Fall sein dürfte: besonders der 2te Theil des Liedes, der nicht wiederholt zu werden pflegt, ist unverhältnißmäßig länger, als nach dem Grundschema zulässig wäre; auch ergiebt die Anzahl der Takte fast nur ungerade Zahlen, während doch die rhythmisch strenge Strophenanlage stets Vielfache von 2 verlangt. Fast jeder Tonsatz in den deutschen Liedersammlungen bestätigt diese Wahrnehmung; nicht minder ist in den Attaingnant'schen Chansonwerken diese freiere Liedform — wenn man sie so nennen darf — die überwiegende; so z. B. unter vielen andern in folgendem 4stimmigen Tonsatz aus „Trente et huit chansons" (ohne Jahreszahl):





Hier erſcheint die ſtrophiſche Liedform allerdings in der Hauptſache feſtgehalten, indem die einzelnen Perioden ſich unverkennbar zu 2 Haupttheilen und dem abgeſangähnlichen Schlußtheil gruppiren. Im Einzelnen aber leidet das Schema an Ungenauigkeiten, inſofern der 2te Theil in beiden Perioden nur 5 Takte zählt und überdies beide Perioden auch melodiſch von einander abweichen. Auch die Italiener haben in den volksmäßigſten ihrer Kunſtgeſänge, beſonders in den „Balletti“, dieſen urſprünglichen Tanzliedern, etwas von der germaniſchen Liedſtrophe, die ſich auch hier in 2 Theile, mit und ohne Wiederholung, auseinanderlegt. Im Übrigen aber weicht die ſtrophiſche Anlage des franzöſiſchen wie des italieniſchen Kunſtgeſanges von der germaniſchen merkbar ab und mußte von ihr abweichen, weil die Grundgeſtalt der betreffenden Dichtung eine andere war, als die der deutſchen Lyrik — denn die Dichtung iſt bekanntlich immer die maßgebende Norm auch für die muſikaliſche Geſtaltung. Die franzöſiſche Chanſon ſtimmt allerdings in vielen ihrer kleinen Gedichte ganz mit der Rhythmik des deutſchen Liedes überein, indem auch ſie für das eigentlich lyriſche Lied das 4- oder 6zeilige jambiſche Metrum mit kurzen Verszeilen wählt. Zur größern Hälfte jedoch ergeht ſie ſich, mit Beibehaltung der Grundform, in längern Verszeilen; und ebenſo macht es die ſchon von Hauſe aus künſtlichere und vornehmere Lyrik der Italiener, der die kurze germaniſche Liedſtrophe fremd geblieben zu ſein ſcheint; die nationale Gattung des Sonetts zumal hat ſtets gedehntern Rhythmus, als das knappe deutſche „Lied“. Gerade dieſe gedehntern Verszeilen aber ſind der Grund, daß uns in den franzöſiſchen und italieniſchen Liedern ſo häufig Perioden von mehr Takten (5, 6 u. ſ. w.) begegnen, als nach der ſtrengen deutſchen Liedform erlaubt wäre. Nur im Großen und Ganzen geht auch durch die lyriſche Dichtung des Auslandes die 2theilige oder, wenn man will, 3theilige Grundform und giebt auch der muſikaliſchen Lyrik die analoge Strophengliederung, die dem deutſchen „Liede“ zu Grunde liegt.

Daher ist es in allen den Fällen, wo das wirkliche Liedschema gar nicht mehr streng festgehalten erscheint, nur noch eine Selbsttäuschung, eine gedankenlose Pietät gegen die alte Tradition, wenn die Kontrapunktisten in der Notation ihrer Tonsätze noch ganz dieselbe Zeichenschrift in Anwendung bringen, in welcher sie die einfachen Volksmelodien selbst aufzuzeichnen pflegten, d. h. wenn sie das Wiederholungszeichen am Ende des ersten Haupttheils auch dann setzen, wenn der Text gar nicht einmal 2 Strophenzeilen enthielt und also auch nicht wiederholt werden konnte — so fest saß bei ihnen das alte Schema und so sehr waren sie von der Überzeugung durchdrungen, daß auch der mehrstimmige Liedsatz, selbst der freier gebaute, noch immer Gliederung und Charakter des wirklichen Liedes an sich trage.

Eine noch freiere Gestalt nimmt das Liedschema in der kontrapunktischen Bearbeitung dann an, wenn die einzelnen Strophen eines lyrischen Gedichtes musikalisch verschieden behandelt sind, wie sich dies in der mehrstimmigen Liedliteratur aller hier betheiligten Völker findet. Zwar die Grundmelodie bleibt und die einzelnen Textstrophen werden, besonders bei Volksliedmelodien, echt liedmäßig nach der Grundmelodie gesungen; aber die einzelnen Abschnitte der Melodie sind anders an die Stimmen vertheilt, als in der ersten Strophe, und die Stimmen selbst beobachten einen andern Gang und bringen andere Harmonien zu Wege. Ja mitunter muß schon die Grundmelodie selbst in der Wiederholung der 2ten, 3ten Strophe u. s. w. sich's gefallen lassen, in anderer Tonlage und abgekürzt zu erscheinen. So, außer vielen andern Beispielen, in dem berühmten „Chant des Oyseaux" von Nicol. Gombert (Commer: „Coll." u. s. w. Tom XII. S. 78. 79. 81.). Man sieht, das sogen. durchkomponirte Lied ist nicht erst ein Produkt der Treibhauswärme unserer heutigen Kunst, sondern der Idee und den Grundzügen nach schon damals in erfinderischen Köpfen lebendig gewesen.

Wo vollends der Text die strophische Liedform nicht mehr vorschreibt, nimmt auch die musikalische Anlage der Gesänge die denkbar freieste Gestalt an. Wenn z. B. die Texte, obwohl ihrer Gesammthaltung nach noch lyrisch, doch in Versart und Strophenbau variiren, oder wenn sie, in's Epische hinüberspielend, die Erzählung einer Begebenheit, die Schilderung einer Scene und dergl. in künstlicherm und bewegterm Versbau geben, da wird auch der musikalische Zuschnitt der Gesänge kunstmäßiger und mannigfaltiger. Ein derartiges Tonstück besteht dann wohl

aus mehren einzelnen Abschnitten, die, melodisch und rhythmisch unter einander verschieden, wie selbständige Tonbilder einander folgen. Nur die Anzahl der Stimmen, welche für den betreffenden Gesang einmal gewählt ist, bleibt durch das ganze Tonstück dieselbe; aber Tonart und Taktart, Rhythmus und Charakter wechseln. So sind die größern Tongemälde und episch erzählenden Gedichte in der französischen Kontrapunktik, so die italienischen und sonstigen Madrigale solche Tonstücke aus mehren, auch musikalisch gesonderten Abschnitten; und auch in der mehrstimmigen Literatur des deutschen Liedes finden sich längere Gesänge, die aus mehren selbständigen Sätzen bestehen. Aber selbst solche umfangreichere lyrische Texte und epische Erzählungen werden in der deutschen Gesangliteratur des Mittelalters ganz unbefangen unter den stehenden Titel „Lieder" mitbefaßt und die Gliederung in „Theile", soweit irgend möglich, beibehalten, das unvermeidliche Wiederholungszeichen auch hier gesetzt. Beispiele dieser freiesten Liedform finden sich in den Tonsätzen aller damaligen Gesangvölker. Ein solches würde unter vielen andern die Geschichte von einem singenden Vikar sein, dessen Stimme von einem jungen spöttischen Mädchen, welches er liebt, mit einer Eselsstimme verglichen wird (in einem Tonsatze von le Cocq. Commer: „Coll." u. s. w. Tom. XII. Nr. 10). Ein anderes wären jene Ausrufer von Eßwaaren in den Straßen von Paris (in dem bekannten Jannequin'schen Tongemälde: „les Cris de Paris". Commer a. a. O. Nr. 1); ein weiteres die Geschichte von allerhand Löffeln, die Jemand aus aller Welt Enden zusammengeholt wünscht, um vermittelst ihrer seine maßlose Eßlust zu stillen (in einem deutschen Tonsatz „incogniti auctoris" in Joh. Ott's „121 Liedern", 1534. Nr. 118.) Endlich würde für diese freieste Liedform die ganze reichhaltige Literatur des italienischen Madrigals ein einziges großes Massenbeispiel bilden, da diese Gattung schon metrisch länger und künstlicher gebaut zu sein pflegt, als das eigentliche Lied und sich auch musikalisch einen entsprechend ungebundnern Zuschnitt gegeben hat.

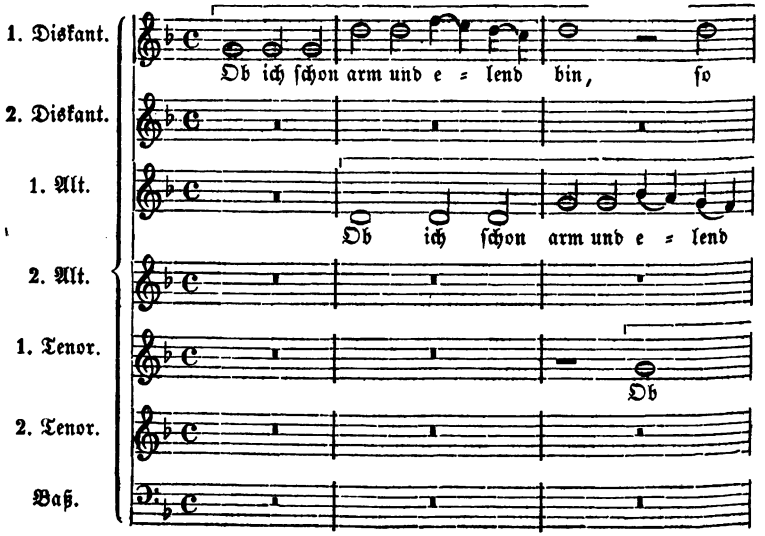
In Tonsätzen dieser letztern Art erscheint denn schließlich jede Ähnlichkeit mit dem eigentlichen Liede weggewischt, zumal das Madrigal bekundet sich durch und durch als ein Kunsterzeugniß, das auf einem ganz andern Boden erwachsen ist. Hier ist die Melodie, weil nicht aus dem Volksgesange genommen, ohne die Symmetrie des 2- oder 3theiligen Strophenbau's, ohne die Wiederholung des ersten Theils, ohne die Wiederaufnahme der Anfangsmelodie am Schluß; vielmehr läuft sie, sich

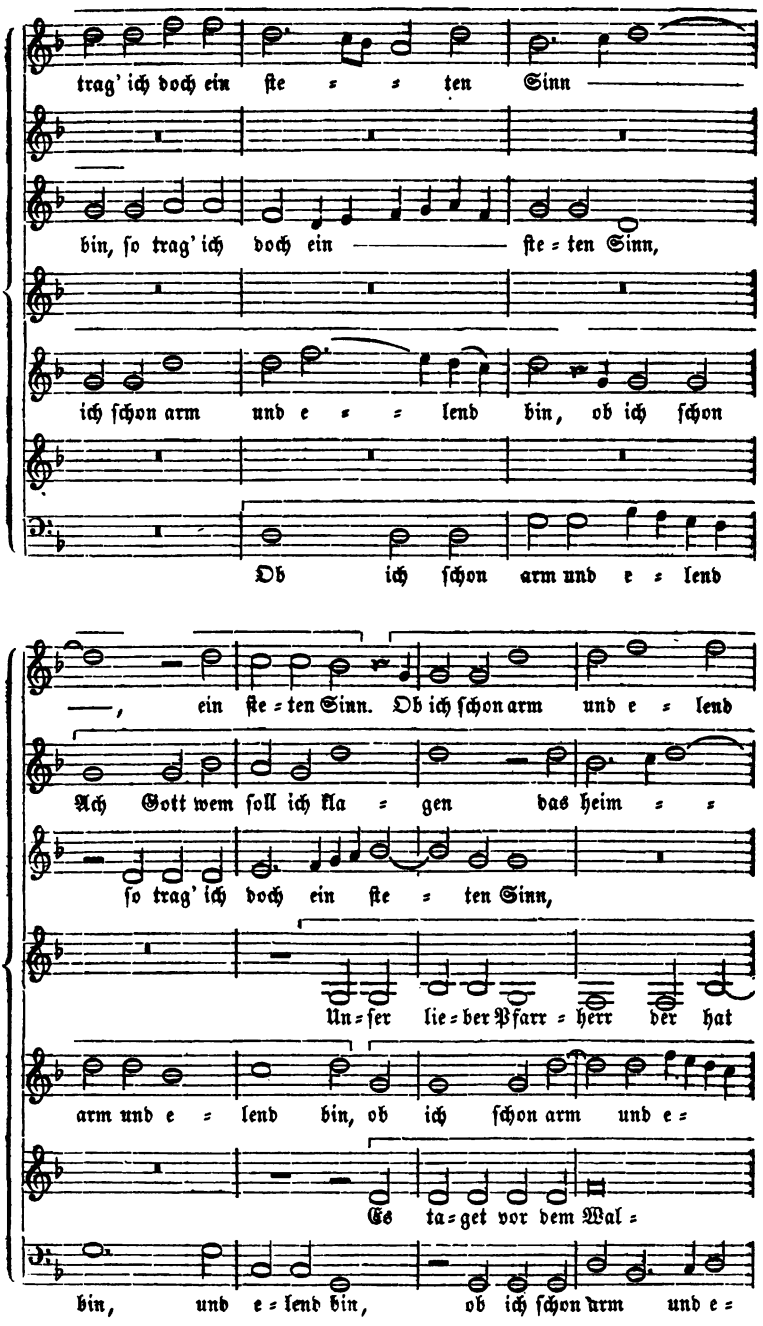
immer neu erzeugend und wechselnd, als ein gebildeter, aber wenig ansprechender Tonfluß dahin. Höchstens gruppirt sich solch ein Gesangstück zu längern Perioden von 8 und mehr Takten, die eine wohlthuende Theilung in die meist langen Tonreihen bringen; oder ein solches Tonstück besteht aus mehren, auch rhythmisch und im Tempo verschiedenen Abschnitten, vorn gewöhnlich einem belebten Satze, dann einem Andante oder Grave und zuletzt wieder einem Allegro. So frei gestaltet sich schließlich der lyrische Kunstgesang, sobald nicht mehr eine fest ausgeprägte Strophenform, wie die des deutschen „Liedes", seine Grundlage und sein Normativ bildet.

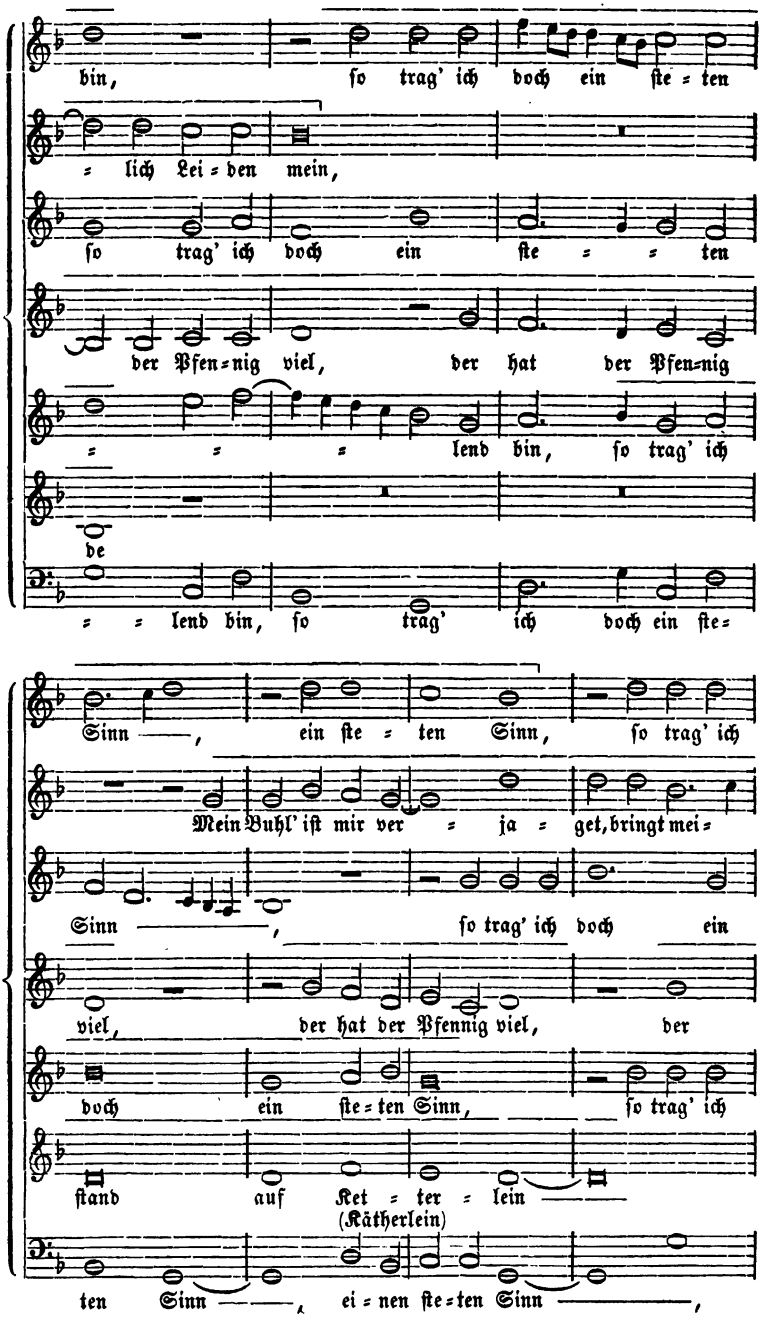
Zum kühnsten Wagniß schreiten die Tonsetzer fort, wenn sie, um die Menge der Stimmen zum Äußersten zu steigern, eine Anzahl Volksmelodien zu einem Tonsatz verbinden — das sogen. Quodlibet, das Meisterstück der ganzen kontrapunktischen Satzkunst. Vom ästhetischen Gesichtspunkte aus, vom Gesichtspunkte der Schönheit, der organischen Einheit des Kunstwerks wird man sich starker Bedenken gegen diese Gattung nicht erwehren können. Denn nie und nimmer kann die mechanische Zusammenstellung völlig heterogener Elemente zu einem Tonstück ein einheitliches, wohlthuendes Ganzes ergeben. Im Gegentheil: da hier die disparatesten, einander unähnlichsten Singweisen, mitunter sogar in verschiedenem Takt, gleichzeitig mit einander erklingen und in den Texten sich zugleich verschiedene Sprachen neben einander geltend machen („tribus, quattuor .... literis"); da ferner eine eben erst begonnene Volksmelodie mitunter plötzlich wieder abbricht, um einer neuen Platz zu machen oder sich mit einem Rufe, einem Kriegssignal u. dergl. abzulösen, so kann daraus unmöglich etwas Anderes, als ein unklares Stimmen- und Sprachgewirr entstehen, das höchstens als technisches Kuriosum Bewunderung verdient, aber auf den Ehrennamen eines schönen Kunstwerks keinen Anspruch hat. In dieser Beziehung aber, nämlich als theoretisches Kunststück, als Probirstein kontrapunktischer Meisterschaft verdient diese Melodienverflechtung das gerechteste Staunen. Denn in der That ist es nichts Kleines, eine ganze Anzahl Singweisen, deren jede einen selbständigen Tongang befolgt, so eng mit einander zu verbinden, daß nur aus ihnen allein, ohne Hinzutritt einer füllenden Mittelstimme und ohne eine Änderung an den Melodien, ein harmonisch vollstimmiger, regelrechter Tonsatz erzeugt wird. Je reiner die Melodien gehalten, je zwangloser sie verflochten sind, desto bewunderungswürdiger ist sowohl

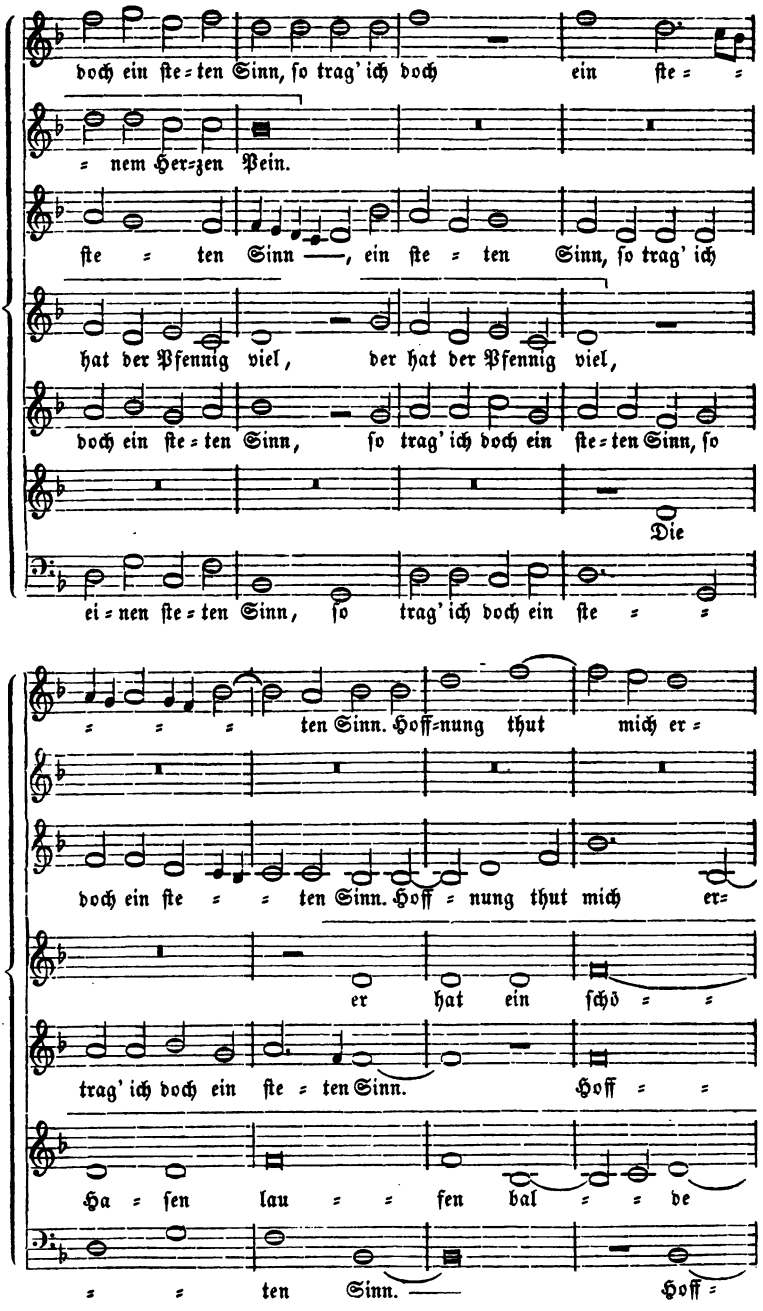
der Scharfſinn des Tonſetzers, wie die glückliche Löſung der höchſt ſchwierigen Aufgabe. Ohne hier von einem feſten cantus firmus auszugehen und durch die hergebrachten Manipulationen an ihm andere Stimmen zu ſchaffen, haben dennoch die alten Meiſter in dieſen ſogen. Quodlibet's ſämmtliche Operationen des mehrſtimmigen Tonſatzes auf das Berechnetſte angewandt, alle Regeln der Satzkunſt auf das Strengſte befolgt — wie fein und verſteckt, ja wie geiſtvoll und genial mitunter, davon möge man ſich durch folgendes Beiſpiel, „ein 7ſtimmiges Quodlibet von le Maiſtre", überzeugen. („Geyſtliche und Weltliche Teutſche Geſeng", 1566. Nr. 92.) Nachdem hier mehre Stimmen die Singweiſe „Ob ich ſchon arm und elend bin" in verſchiedenem Einſatz hinter einander angeſtimmt und ſpäter eintretende Stimmen andere Volksmelodien, bruchſtückweiſe oder im Ganzen, haben hören laſſen, treten endlich alle 7 Stimmen des Tonſtücks in höchſt kunſtreicher Verflechtung zu einem vollſtändigen Chorus zuſammen, deſſen Stimmen immer noch die einmal aufgenommenen Melodien fortführen oder zu ihnen ſogar neue hinzufügen. Ich theile das ganze Tonſtück aus Kade's „le Maiſtre" (Muſik. Beil. S. 49) mit und mache, durch übergeſchriebene Striche und Klammern, beſonders auf die Menge eingewebter Volksmelodien darin aufmerkſam; auch die im Original nur angedeuteten Textworte habe ich vollſtändig unterzulegen verſucht.

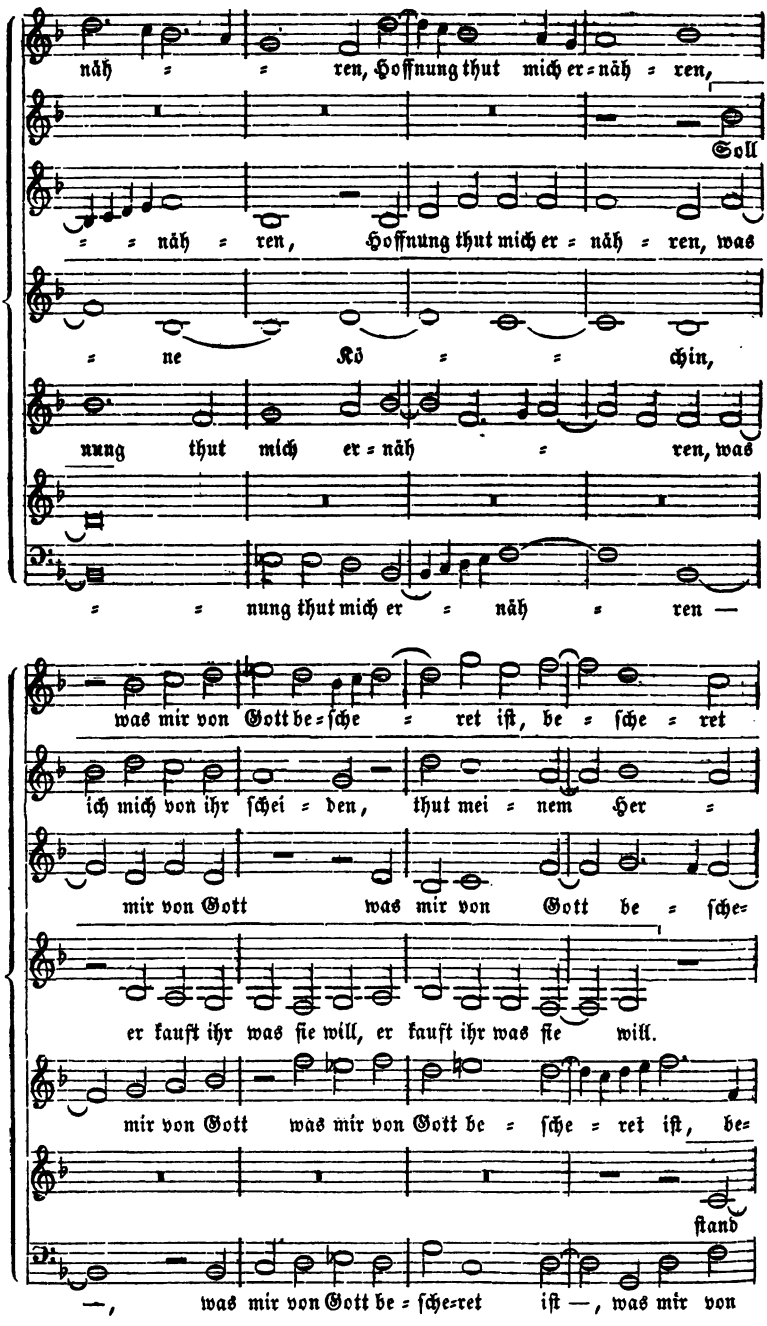
Siebenſtimmiges Quodlibet von le Maiſtre.

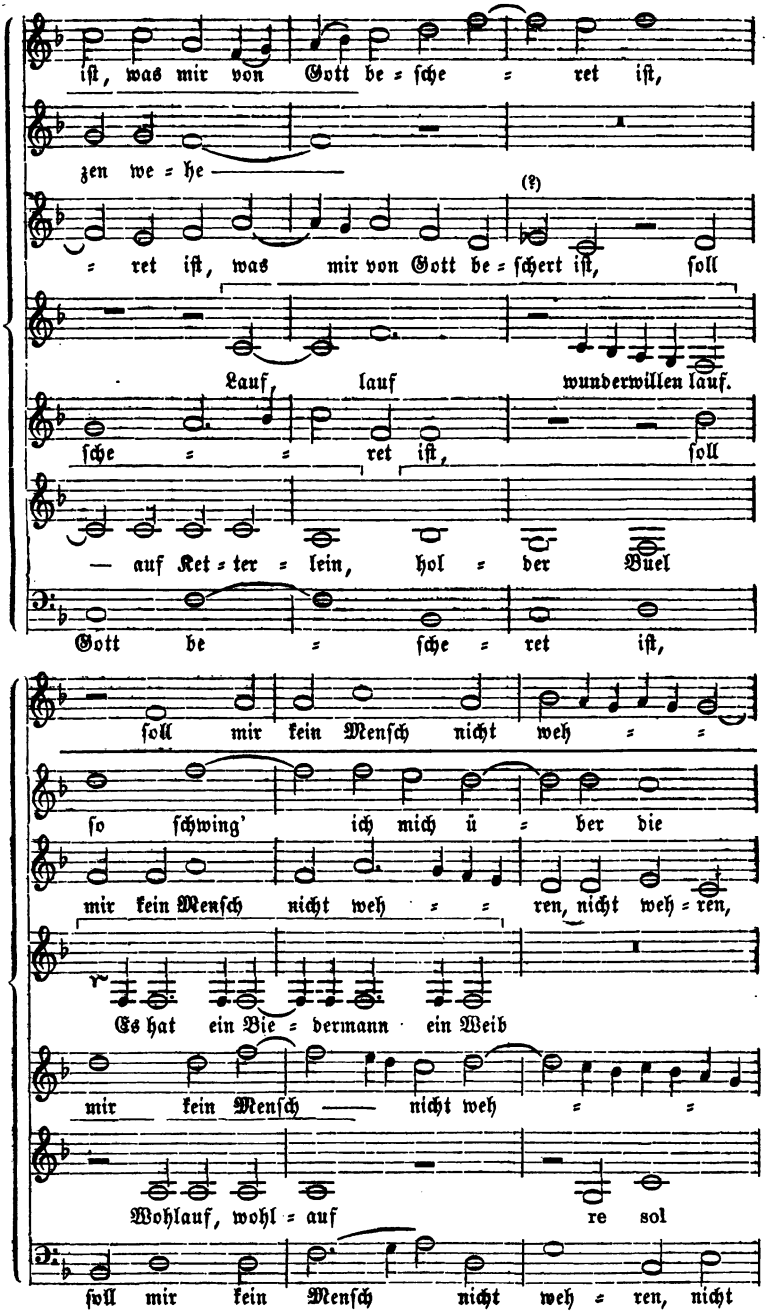


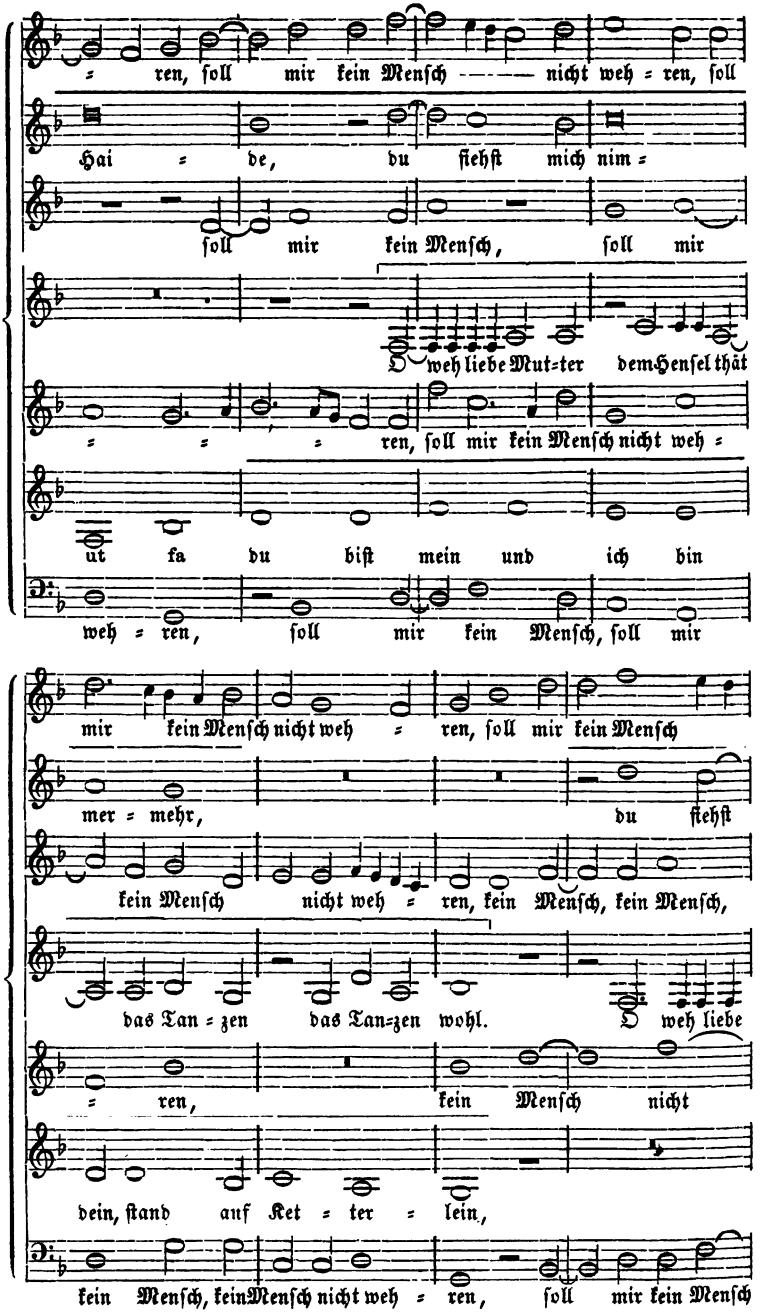

trag' ich doch ein ſte = = ten Sinn
bin, ſo trag' ich doch ein ſte = ten Sinn,
ich ſchon arm und e = = lend bin, ob ich ſchon
Ob ich ſchon arm und e = lend
—, ein ſte = ten Sinn. Ob ich ſchon arm und e = lend
Ach Gott wem ſoll ich kla = gen das heim = =
ſo trag' ich doch ein ſte = ten Sinn,
Un = ſer lie = ber Pfarr = herr der hat
arm und e = lend bin, ob ich ſchon arm und e =
Es ta = get vor dem Wal =
bin, und e = lend bin, ob ich ſchon arm und e =

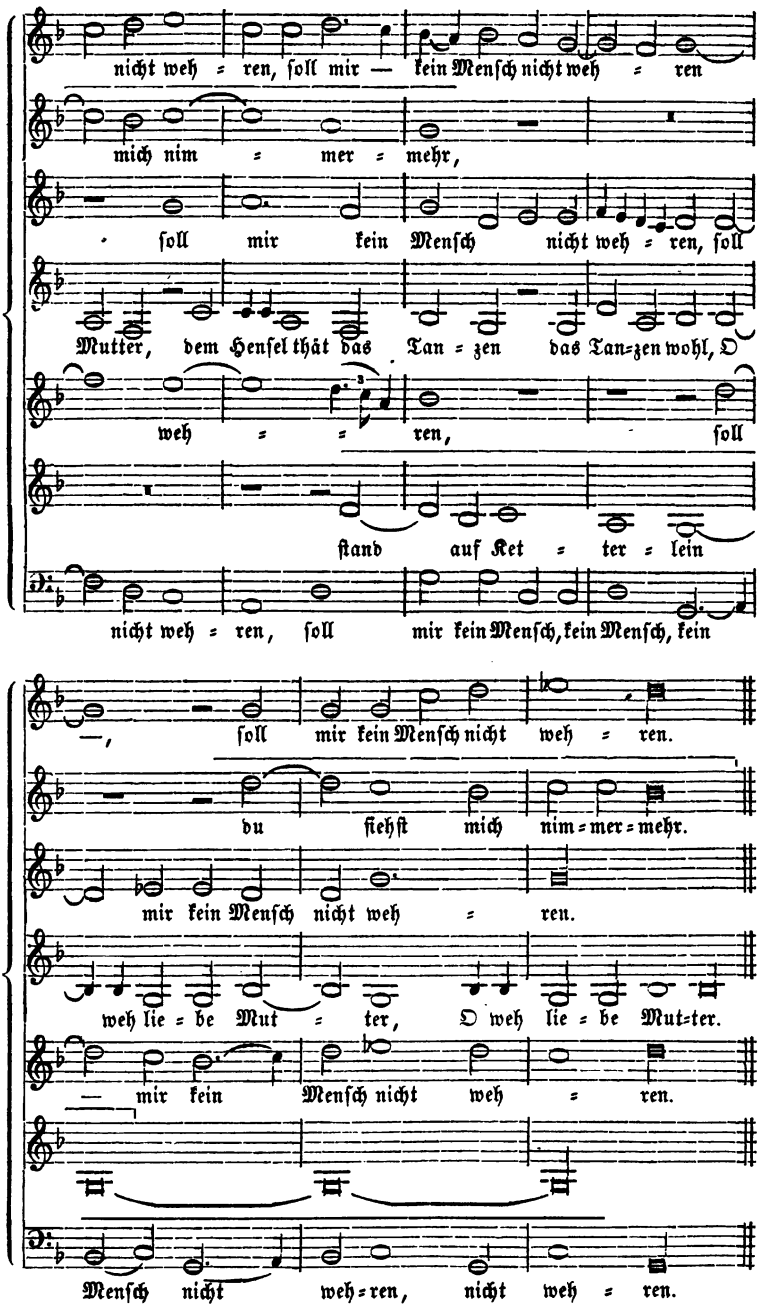

bin, ſo trag' ich doch ein ſte = ten
= lich Lei = den mein,
ſo trag' ich doch ein ſte = = ten
der Pfen=nig viel, der hat der Pfen=nig
= = = lend bin, ſo trag' ich
be
= = lend bin, ſo trag' ich doch ein ſte=
Sinn —, ein ſte = ten Sinn, ſo trag' ich
Mein Buhl' iſt mir ver = ja = get, bringt mei=
Sinn —, ſo trag' ich doch ein
viel, der hat der Pfennig viel, der
doch ein ſte=ten Sinn, ſo trag' ich
ſtand auf Ket = ter = lein
(Kätherlein)
ten Sinn —, ei = nen ſte=ten Sinn —,


doch ein ſte=ten Sinn, ſo trag' ich doch ein ſte= =
= nem Her=zen Pein.
ſte = ten Sinn —, ein ſte = ten Sinn, ſo trag' ich
hat der Pfennig viel, der hat der Pfennig viel,
doch ein ſte=ten Sinn, ſo trag' ich doch ein ſte=ten Sinn, ſo
Die
ei=nen ſte=ten Sinn, ſo trag' ich doch ein ſte = =
= = = ten Sinn. Hoff=nung thut mich er=
doch ein ſte = = ten Sinn. Hoff = nung thut mich er=
er hat ein ſchö = =
trag' ich doch ein ſte = ten Sinn. Hoff = =
Ha = ſen lau = = fen bal = = de
= = ten Sinn. — Hoff=


näh = = ren, Hoffnung thut mich er = näh = ren,
Soll
= = näh = ren, Hoffnung thut mich er = näh = ren, was
= ne Kö = = chin,
nung thut mich er = näh = ren, was
= = nung thut mich er = näh = ren —
was mir von Gott be = ſche = ret iſt, be = ſche = ret
ich mich von ihr ſchei = den, thut mei = nem Her =
mir von Gott was mir von Gott be = ſche=
er kauft ihr was ſie will, er kauft ihr was ſie will.
mir von Gott was mir von Gott be = ſche = ret iſt, be=
ſtand
—, was mir von Gott be = ſche=ret iſt —, was mir von


iſt, was mir von Gott be = ſche = ret iſt,
zen we = he
(?)
= ret iſt, was mir von Gott be = ſchert iſt, ſoll
Lauf, lauf wunderwillen lauf.
ſche = = ret iſt, ſoll
— auf Ket = ter = lein, hol = der Buel
Gott be = ſche = ret iſt,
ſoll mir kein Menſch nicht weh = =
ſo ſchwing' ich mich ü = ber die
mir kein Menſch nicht weh = = ren, nicht weh = ren,
Es hat ein Bie = dermann ein Weib
mir kein Menſch — nicht weh = =
Wohlauf, wohl = auf re sol
ſoll mir kein Menſch nicht weh = ren, nicht


ren, ſoll mir kein Menſch nicht weh ren, ſoll
Hai de, du ſiehſt mich nim
ſoll mir kein Menſch, ſoll mir
O weh liebe Mut=ter dem Henſel thät
ren, ſoll mir kein Menſch nicht weh
ut fa du biſt mein und ich bin
weh ren, ſoll mir kein Menſch, ſoll mir
mir kein Menſch nicht weh ren, ſoll mir kein Menſch
mer mehr, du ſiehſt
kein Menſch nicht weh ren, kein Menſch, kein Menſch,
das Tan zen das Tan=zen wohl. O weh liebe
ren, kein Menſch nicht
dein, ſtand auf Ket ter lein,
kein Menſch, kein Menſch nicht weh ren, ſoll mir kein Menſch


nicht weh = ren, ſoll mir — kein Menſch nicht weh = ren
mich nim = mer = mehr,
ſoll mir kein Menſch nicht weh = ren, ſoll
Mutter, dem Henſel thät das Tan = zen das Tan=zen wohl, O
weh = = ren, ſoll
ſtand auf Ket = ter = lein
nicht weh = ren, ſoll mir kein Menſch, kein Menſch, kein
—, ſoll mir kein Menſch nicht weh = ren.
du ſiehſt mich nim=mer=mehr.
mir kein Menſch nicht weh = ren.
weh lie = be Mut = ter, O weh lie = be Mut=ter.
— mir kein Menſch nicht weh = ren.
Menſch nicht weh=ren, nicht weh = ren.

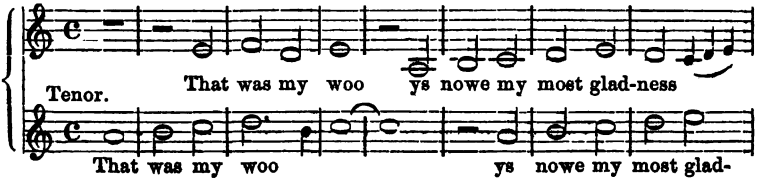
Dies sind in der Hauptsache die methodischen Kunstgriffe, wodurch die Kontrapunktisten den mehrstimmigen Tonsatz schufen. In der That würde die Mehrstimmigkeit unendlich sein, beschränkte sich nicht der bewußte Geist bei all seinem Schaffen durch Gesetz und Maß, hätte nicht die künstlerische Produktion an der Schönheit ihre Schranke. Sie, die das Ideal alles künstlerischen Hervorbringens ist, ist auch die Norm aller Konception und Gestaltung. Sobald die Schönheit in Gefahr ist oder faktisch verletzt wird, sei es durch Übermaß oder Kargheit, ist der Aufwand der Kunstmittel entweder übertrieben oder vernachlässigt. Wo, wie in der polyphonen Gesangmusik meistens, die Melodie durch eine Fülle von Begleitungsstimmen verdeckt wird, wo man an einer Komposition (im uneigentlichen Sinn) nur die Häufung der Motive, die Kunst der Arbeit zu bewundern findet, aber infolge all der Kunst und Künstelei den einfachen Wohllaut vermißt und statt dessen nur ein unklares, nicht mehr überschauliches Gewirr verschiedenartiger Stimmelemente vernimmt, da fehlt es auch an der nöthigen Reinheit und Klarheit, an der ästhetischen Schönheit. Auch die kontrapunktische Mehrstimmigkeit wird daran ihre Schranke haben, wie weit die einzelnen Stimmen innerlich berechtigt sind, d. h. wie weit eine jede eine selbständige Aufgabe durchführt und zum Total nothwendig ist, daran, ob sämmtliche, zu einem Ganzen verbundene Stimmen dem Ohre noch wirklich vernehmbar und in ihrem Zusammenklange wohllautend sind.

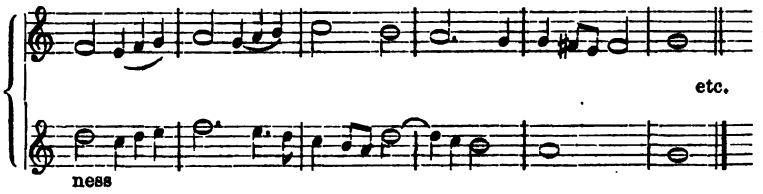
Auch die Mannigfaltigkeit in Zusammenstellung der Stimmen würde unberechenbar sein, wäre ihr nicht einerseits durch den Umfang des menschlichen Stimmorgans und anderseits durch den gegensätzlichen oder einander ergänzenden Charakter der Stimmen ein ungefähres Maß vorgeschrieben. Wo entweder die akustische Vernehmbarkeit der verbundenen Stimmen oder die Nothwendigkeit einer einzelnen zur harmonischen Vervollständigung des Ganzen aufhört, wo ihre charakteristische Eigenthümlichkeit nicht mehr zur Geltung zu kommen vermag, da ist auch die Aufnahme der betreffenden Stimme in den polyphonen Tonsatz nicht mehr zu rechtfertigen. Und in dieser Beziehung möchte sich denn eine innere Nöthigung für die Stimmenzahl in den kontrapunktischen Tonsätzen allerdings nur selten nachweisen lassen. Es sollte den alten Meistern schwer fallen, zu zeigen, warum sie das eine Mal für 3, ein anderes Mal für 7 oder mehr Stimmen gesetzt, warum sie sich bei dem einen Gesangstück auf die 4 bekannten Stimmen beschränkt, bei einem andern, ganz ähn-

lichen eine ganz abnorme Stimmenzusammenstellung beliebt haben. Nur ausnahmsweise mögen sie dabei von einer bestimmten Absicht geleitet worden sein und ist ihnen die beabsichtigte Wirkung gerade auf dem eingeschlagenen Wege gelungen; in den bei Weitem meisten Fällen aber ist Beides das Werk des Beliebens, des Zufalls. Überhaupt herrscht auf diesem Gebiet die subjektive Willkühr, die äußerliche Rücksicht auf Technik u. s. w.; die bloße Kunst des Tonsatzes, des konstruktiven Bau's ist die einzige Tendenz; nach innerer Begründung und Nothwendigkeit darf man hier so wenig fragen, wie nach ursprünglicher Originalerfindung und zweckfreier Schönheit.

Der 2- und 3stimmige Tonsatz, auch historisch der Erstling kontrapunktischer Satzkunst, kann nur als propädeutisches Vorstudium für deren reifere Stufen betrachtet werden. Nur Übungen für die höhere Technik und nur bei Texten von geringem Werth zur Anwendung gebracht, machen die betreffenden Tonstücke keinen Anspruch, eine selbständige, vollbürtige Kunststufe zu repräsentiren und haben in der Literatur des Liedes nur ausnahmsweise eine Stelle gefunden. Oder sie sind anderseits gerade Produkte gereifter Kunstgewandtheit, die selbst mit einfachen Mitteln möglichst befriedigende Wirkungen erzielt. Die geringe Stimmenzahl von durchsichtiger Klarheit läßt die Kunst der Methode, die Reinheit des Satzes nur um so unverhüllter zu Tage treten.

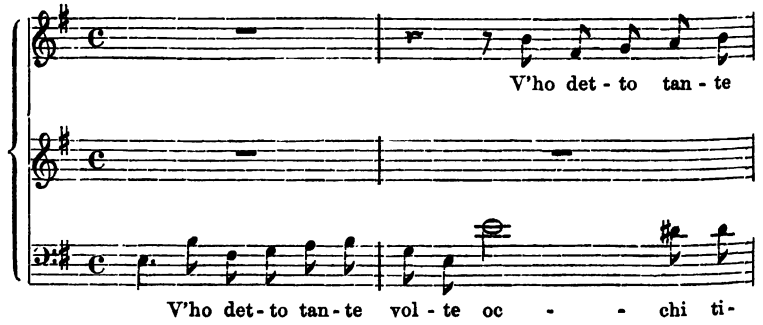
Die Zweistimmigkeit kommt — wovon schon oben in anderer Beziehung die Rede war — in der Weise zu Staude, daß gegen eine melodieführende Stimme eine andere kontrapunktirt wird, entweder so, daß letztere nur mechanisch als harmonische Füllung zu den Tönen der Grundstimme tritt, oder so, daß sie das Motiv der Grundstimme selbst in der Nachahmung, Gegenbewegung, Diminution u. s. w. durchführt. Dem Stimmregister nach können die beiden Stimmen entweder dem gleichen Klanggebiet angehören, also etwa beides weibliche Stimmen sein, oder sie treten in den Gegensatz der weiblichen und männlichen Stimmlage. Als Beispiel diene folgender Tonsatz von dem englischen Kontrapunktisten Robert Fairfax (um 1500). (Forkel, Gesch. d. Mus., II. S. 692.)

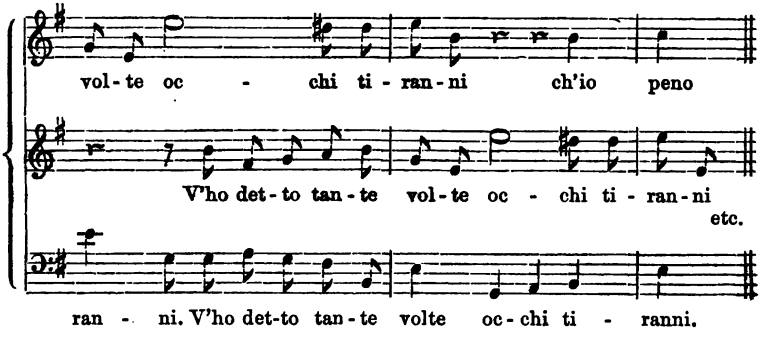




Der 3ſtimmige Tonſatz, der 2 kontrapunktirte Stimmen gegen den cantus firmus führt, legt, wie die Kontrapunktik überhaupt, die Melodie mit Vorliebe in den Tenor, ſelten in die Oberſtimme, und arbeitet in die beiden übrigen Stimmen ſowohl harmoniſche Füllung, wie möglichſt melodiſchen Fluß hinein. Die Stimmen ſind gleichfalls aus den verſchiedenen Regiſtern gewählt und am Häufigſten Diskant, Tenor und Baß mit einander verbunden. So in dem wichtigſten Werke für das 3ſtimmige Lied, das ausſchließlich Tonſätze dieſer Stimmenzahl enthält (Superius, Tenor, Bassus): in den niederländiſchen Souter Liedekens. Hauptſächlich aber im italieniſchen Kunſtgeſange und im nachahmenden deutſchen ſind Lieder „a tre voci“ für kleine Stoffe zwar nie maſſenweiſe, aber doch ununterbrochen in allen Zeiträumen der Kontrapunktik gefertigt worden. Die Gattung der „Villanelle alla Napoletana“ und die deutſchen Geſänge „nach art der welſchen Villanellen“ bewegen ſich vorherrſchend in der Dreizahl von Stimmen, Diskant, Tenor und Baß. Die muſikaliſch wirkſamere und für den Italiener ganz charakteriſtiſche Verbindung von 2 Sopranen und 1 Baß findet ſich u. a. in Lotti's „Duetti, Terzetti e Madrigali“. Venedig, 1705; aus dieſem Werke iſt das folgende Notenbeiſpiel.

Scherzo d'Amore.





In das Stadium der Mündigkeit aber tritt der mehrstimmige Tonsatz erst, wenn er 4- und mehrstimmig wird. Erst in dieser Gestalt bekommt er den akustischen Vollklang, der sich ebenso fern hält von Dünne und Dürftigkeit, wie von Überladung und Unklarheit; und anderseits sind erst in dieser Zusammenstellung die verschiedenen Klangregister des menschlichen Stimmorgans allseitig und gleichmäßig vertreten. Am Reinsten ist dies im 4stimmigen Satze der Fall, der sich aus den 4 natürlichen Stimmen, Diskant, Alt, Tenor und Baß (französisch: Superius, Tenor, Contratenor, Bassus; italienisch: Canto, Alto, Tenore, Basso) zusammensetzt, deren jede einen specifischen Klangcharakter und daher auch eine innere Berechtigung zur Verbindung mit den 3 andern Stimmen hat. Von dieser innern Zusammengehörigkeit hatten sowohl die alten Kontrapunktisten wie alle spätern Komponisten mehrstimmiger Musik ein richtiges Bewußtsein, wenn sie in allen Gattungen von Gesang und durch alle Jahrhunderte hindurch gerade für diese 4 Normalstimmen schrieben. Wie der ganze spätere Chorgesang, wenn er den Gesammtumfang der Menschenstimme sowie die verschiedenen Geschlechts- und Altersstufen erschöpfend repräsentiren will, sich stets aus den 4 natürlichen Stimmen aufbaut, so ist auch schon bei den alten Kontrapunktisten der 4stimmige Vokalsatz der bei Weitem häufigste und beliebteste, auf den sie immer wieder zurückkommen, auch nachdem sie sich in der zusammengesetztern Polyphonie versucht haben, und der daher auch praktisch zu allen Zeiten gleichmäßig gepflegt worden ist, unberührt von der später einreißenden Steigerung der Stimmenzahl. Selbst das stimmenreiche Madrigal, das sich bekanntlich bis zu 12 Stimmen ausweitet, bleibt mit der großen Mehrzahl seiner Gesänge und Sammlungen bei 4 und 5 Stimmen stehen. Nur können im kontrapunktischen

Tonſatz die 4 Normalſtimmen noch nicht die gleiche innere Dignität haben, wie in der ſpätern durchgebildeten Geſangmuſik und wie in jedem guten Vokalſatz unſerer heutigen. Jetzt ſind die Stimmen von ſolch gleicher Wichtigkeit unter einander, die Komponiſten üben eine ſo freie Herrſchaft über die Behandlung der Stimmen aus und die Kunſt der Polyphonie iſt ſo allſeitig entwickelt, daß jede Stimme an der thematiſchen Durchführung und der Darſtellung des Textgehaltes gleichen Antheil hat. Damals aber, wo die begleitenden Stimmen erſt geſchaffen wurden und ſie ſich, um Selbſtändigkeit zu lernen, noch an eine feſte, melodieführende Stimme anſchmiegen mußten, trat dieſe eine Stimme natürlich auch als die beherrſchende hervor, und die übrigen ordneten ſich ihr leitungsbedürftig unter. Zur Führung dieſer Melodie war allerdings der ſogen. Tenor, die höhere Männerſtimme, die geeignetſte, ſowohl durch ihre natürliche Stärke, wie durch ihren vordringend hellern Klang. Der Baß, bei ſeiner tiefen Lage ohnehin nicht für klare, durchdringende Melodieführung paſſend, mußte für die Übernahme der ſtützenden Fundamentaltöne reſervirt bleiben. Und von den beiden weiblichen Stimmen war der keuſche Alt nur beſcheiden zurücktretende, füllende Mittelſtimme, der Sopran dagegen ſelbſt mitunter in dem Fall, vermöge ſeiner beherrſchenden, hellklingenden Tonlage melodieführende Stimme zu werden; aber auch nur mitunter, weil es ihm zur dauernden Vertretung dieſer Stimme an der nöthigen Kraft gebricht.

Die Gefahr der Monotonie zu vermeiden, hat ſich der 4ſtimmige Tonſatz ſtellenweiſe eigenthümliche Modifikationen geſchaffen, die zwar nicht mehr den Eindruck geſchloſſener Vierſtimmigkeit machen, aber doch, bei der fein berechneten Zuſammenſtellung der Stimmen, von überraſchender Wirkung ſind, ähnlich wie die originellen Inſtrumentalkombinationen Seb. Bach's. Dahin gehört zunächſt die Stimmenverbindung „ad aequales", die uns zuweilen bei deutſchen Meiſtern begegnet, d. h. die Verbindung gleichartiger, ſchon phyſiologiſch zuſammengehöreuder Stimmen, alſo entweder der beiden Frauen- oder Knabenſtimmen in der Verdoppelung zu 2 Diskanten und 2 Alten, oder der beiden tiefen, männlichen Stimmen in der Geſtalt zweier Tenöre und zweier Bäſſe. Dahin gehören ferner Geſänge für lauter tiefe Stimmen, etwa 4 Bäſſe (Cyprian de Rore), oder ſolche, in denen eine ſonſt übliche Stimme einmal ganz weggelaſſen iſt, oder eine Stimme, die ſonſt nur einfach vorhanden zu ſein pflegt, doppelt oder dreifach auftritt u. ſ. w. Beſonders die

Italiener ſind, wie überall, wo es auf Wohllaut des Klanges ankommt, ſo auch in dieſer abweichenden und wirkungsvollen Miſchung der Stimmen ingeniöſe Köpfe.

Für diejenigen Formen der Mehrſtimmigkeit, welche über die natürliche Vierzahl hinausgehen, dürften ſich allgemeine Geſetze kaum aufſtellen laſſen. Das äußerlichſte Motiv für eine geſteigerte Stimmenzahl wäre das bloße Wohlgefallen am polyphonen Vollklange, die Luſt an der techniſchen Meiſterſchaft — vielleicht nicht ganz frei von perſönlicher Eitelkeit der Tonſetzer. Dagegen iſt der Parallelismus je zweier korreſpondirender Stimmen, ſowie die Scheidung und Gegenüberſtellung gewiſſer Stimmen zu ſymmetriſchen Gruppen ſchon ein künſtleriſcher Geſichtspunkt, und die hiſtoriſche Betrachtung zeigt, daß die Tonſetzer von dieſem vorherrſchend beſtimmt worden ſind.

Eine beſondere Berückſichtigung erfordert noch der 5ſtimmige Tonſatz. Derſelbe kam nämlich nicht in der Weiſe zu Stande, daß man eine der 4 Normalſtimmen bloß mechaniſch verdoppelte, ſondern ſo, daß man der Geſammtmaſſe der 4 Stimmen eine 5te, durchaus ſelbſtändige (quinta vox, Quinto) entgegenſtellte — ein einzelner kühner Kämpfer gegen die geſchloſſene Phalanx der Gegner. Daß dieſe Stimme, als eine oppoſitionelle, auch einen beſondern Tongang führen mußte, iſt an und für ſich einleuchtend. Wenn jedoch dieſe quinta vox, beſonders in der deutſchen Kontrapunktik, häufig unter der Bezeichnung „vagans“ vorkommt, d. h. die umherirrende, die ein Mal hier, ein Mal dort iſt, ſo iſt damit nicht gemeint, dieſe Stimme ſei eine planloſe, ohne feſten Tongang umherſchweifende, ſondern es bedeutet nur, daß ſie wechſelsweiſe ſämmtlichen Stimmen übertragen und ein Mal in den Alt, dann ein Mal in den Baß u. ſ. w. verlegt werden konnte, etwa wie ein „secundus Altus“ oder „secundus Bassus“, obwohl die Verdoppelung des Baſſes kaum irgendwo gefunden werden dürfte. Vorherrſchend jedoch in der Praxis der Kontrapunktik iſt es, dieſe 5te Stimme dem Discantus oder dem Tenor zuzutheilen.

Für die Verbindung von 8 und mehr Stimmen zu einem Tonſtück — obgleich ſie auch ſchon zu 6 Stimmen vorkommt, z. B. von Portinaro (1587), von A. Gabrieli (1592) und anderweitig — haben die Italiener die Benennung „Dialogo“ eingeführt und deutſche Tonſetzer ſie nachgeahmt. Die Anordnung der Stimmen iſt hier die, daß je 4 und 4 zu 2 chorähnlichen Gruppen einander gegenübergeſtellt ſind, ſo

daß die erste Gruppe aus dem 1sten Diskant, dem 1sten Alt u. s. w., die zweite aus dem 2ten Diskant, dem 2ten Alt u. s. w. besteht. Infolge dieser Anordnung bekommen die Stimmen die Stellung zweier gegensätzlicher Partheien und machen, indem sie sich wechselseitig ablösen und antworten, ungefähr den Eindruck des Gesprächs (Dialogo), der konversationellen Unterhaltung. Spätere deutsche Komponisten, z. B. Hammerschmidt (1645), setzen, nüchtern erklärend, geradezu auf den Titel: „Dialogi oder Gespräche (zwischen Gott und einer gläubigen Seelen)" und ähnl. Harmonisch pflegt das Verhältniß der beiden Stimmengruppen dies zu sein, daß die zweite in einer verwandten Tonart einsetzt, als worin die erste geendigt hat und — in melodischer Hinsicht — ein dem ersten ähnliches Motiv durchführt. In den Sammlungen bilden diese „Dialogi" gewöhnlich den Schluß, nachdem Tonsätze von geringerer Stimmenzahl vorangegangen sind. Wollte man kühn sein und geheime Beziehungen zwischen den Bestrebungen getrennter Zeiträume wittern, so könnte man in diesen musikalischen Gesprächen oder weltlichen Responsorien schon eine erste Andeutung zur spätern Erfindung des Opernchors erblicken, der gerade durch Scheidung und Gegenüberstellung seiner Massen einen guten Theil seines dramatischen Charakters bekommt.

Aus dem bisher Gesagten ergiebt sich bereits, daß die Mehrstimmigkeit, welche die Tonsetzer bekanntlich bis zu 10 und 12 Stimmen ausgedehnt haben, keine absolute, streng durchgeführte ist, d. h. nicht jede einzelne Stimme ist ein durchaus eigenartiges Gebilde, nicht jede hat einen selbständigen, charakteristischen Tongang; vielmehr werden einzelne Stimmen einander mehr oder weniger ähnlich gehalten und dadurch unter sich in ein näheres Verhältniß gebracht; ja es lassen sich sogar ganz bestimmte Methoden der Stimmenanordnung in der kontrapunktischen Praxis nachweisen. Die einfachste darunter ist diejenige, daß die 4 Stimmen gleich Anfangs zusammen erklingen und sich erst im weitern Verlauf trennen, um sich einander in der mannigfaltigsten Weise nachzuahmen, dann wieder enger zusammen zu treten u. s. w. Oder es macht eine Stimme den Anfang und die übrigen folgen in Imitationen allmälig nach, am Letzten gewöhnlich die melodieführende Hauptstimme, der Tenor, mit dem cantus firmus. Oder die Stimmen sind, wie sich diese Anordnung im 4stimmigen Satze am Reinsten durchführen läßt und daher auch hier am Häufigsten vorkommt, paarweise verbunden, indem 2 korrespondirende Stimmen gleich Anfangs

mit dem Thema auftreten und die beiden andern als 2tes Paar etwas später und in anderer, harmonisch entsprechender Tonlage nachfolgen. Auf diese Weise rücken die einzelnen Stimmen zu mehren Gruppen zusammen, deren jede einer bestimmten Gesetzmäßigkeit folgt. Zugleich verringert sich hierdurch in etwas die allerdings bewundernswürdige Satzkunst und nicht minder das Bedürfniß einer etwaigen Specialbetrachtung all der einzelnen Grade und Arten der Mehrstimmigkeit. Es fehlt der kontrapunktischen Methode nicht an Mannigfaltigkeit; aber diese versteinert selbst wieder zu einer beschränkten Anzahl von Typen, die, ohne den Reiz originaler Erfindung, uns immer schon als bekannte Größen entgegentreten und ein ursprüngliches Interesse dem Geiste nicht abzugewinnen vermögen.

Daß der Mehrstimmigkeit überhaupt sehr fühlbare Schranken gesetzt sind und daß sie sich, bezüglich der Stimmenanzahl, innerhalb eines sehr bescheidenen Maßes zu halten hat, falls sie ihre Produkte zur Höhe von Kunstwerken emporheben will, beweist Nichts schlagender, als die Gattung des „Quodlibets". Hier ist eine beträchtliche Anzahl von Stimmen beisammen und jede Stimme ist durchaus selbständig, indem sie, abgesehen von der Grundmelodie, eine oder mehre Volksweisen durchführt; die verschiednen Volksmelodien neben einander, die verschiedenen, gleichzeitig gesungenen Texte, die divergirenden, ebenfalls zusammenfallenden Taktarten, was Alles sich hier beisammen findet, treiben die Mannigfaltigkeit bis an die äußerste Grenze des Erträglichen — aber wer mag behaupten, dies mixtum compositum sei ein einheitliches, schönes Kunstprodukt? Ein solches ist die Kontrapunktik, wo sie bloß Stimmen mechanisch aufeinanderhäuft und heterogene Melodien durcheinander wirft, ohne innere Nothwendigkeit für die Verbindung der Stimmen, unfähig hervorzubringen. Nur wo sie Maß hält in der Stimmenzahl und mit Hülfe des cantus firmus wenigstens äußerlich eine gewisse Einheit zu erreichen strebt, nähert sie sich den Forderungen der Kunstschönheit.

Aus dieser Stimmenverflechtung des mehrstimmigen Tonsatzes, die sich um den Grundstock der Originalmelodie herumlegte, mußte sich unvermeidlich eine Harmonie erzeugen, die von der heutigen nicht unerheblich abwich. Während die durchgebildete Harmonik der Jetztzeit Konsonanzen und Dissonanzen als gleichberechtigt in freier Mischung handhabt, sind in der Harmonik des Kontrapunkts die Akkordintervalle

weſentlich diatoniſch und konſonirend, Diſſonanzen aber nur zufällig und wider Willen vorhanden, übermäßige und verminderte Intervalle, wie etwa bei der Sexte oder Terz, ſeltene Wagſtücke. Während ferner die Modulationsfreiheit der heutigen Muſik kaum eine Schranke kennt, iſt die Modulation der Kontrapunktiſten auf Schritte zu quintverwandten Tönen, zur großen und kleinen Sekunde und zur Mollterz eingeengt, denn der Schritt zur großen Terz kommt unmittelbar nicht vor. Ebenſo kennt die Geſangmuſik des 15ten und 16ten Jahrhunderts den Dominant-Septimenakkord, dieſen höchſt vielſeitigen, uns unentbehrlichen Vermittler, nicht, und im letzten Akkorde eines Ganzſchluſſes fehlt faſt regelmäßig die Terz, jedoch — nicht immer und überall: wenigſtens in einzelnen Tonſetzern iſt das Bedürfniß nach harmoniſchem Vollklange gerade am Schluß auch damals ſchon lebendig geweſen und hat ihnen die herkömmliche „Terzenſcheu“ überwinden helfen. Nach Kade's gründlicher Durchforſchung der betreffenden Tonwerke hat z. B. le Maiſtre in ſeinen weltlichen wie geiſtlichen Liedern (1566 und 1577) nicht allein die große, ſondern ſogar die kleine (Moll-) Terz am Schluſſe ſehr häufig zur Anwendung gebracht und letztere noch obendrein verdoppelt. (Kade „le Maiſtre“ S. 87.) Und in der That: erſt wo der vollſtimmige Dreiklang im Schlußakkord ertönt und ſich in deſſen lange Rhythmen das verworrene Stimmengeflecht des ganzen Tonſatzes beruhigend auflöſt, wird die Harmonie wohlklingend, mitunter völlig rein und ſchön. Hier beſonders, in dieſen feierlich austönenden Schlußakkorden nimmt der kontrapunktiſche Geſang einen entſchieden kirchlichen Charakter an; hier iſt der Eindruck nicht bloß ein akuſtiſch wohlthuender, ſondern ſogar ein würdevoller und erhabener.

Dem Rhythmus des mehrſtimmigen Tonſatzes fehlt vor Allem das Grundgeſetz muſikaliſcher Bewegung, nämlich das des gleichmäßigen Wechſels von Theſis und Arſis, von Aufſchwung und Nachlaſſen. Wahrhaft deſpotiſch wirkte auf die damalige Rhythmik die Methode der Nachahmung ein, dieſes Fundamentalverfahrens für die Anordnung der Stimmen im Tonſatz. Sie machte es, falls ſie ſtreng durchgeführt wurde und die Grundmelodie in ihren rhythmiſchen Zeitwerthen erhalten bleiben ſollte, nöthig, daß die einzelnen Töne durch ſogenannte Rückungen oder Synkopen zuſammengeſchleift, eventuell in den nächſten Takt hinübergezogen wurden: denn nur ſo konnte der cantus firmus in der Integrität ſeiner Grundgeſtalt bewahrt werden, nur ſo ließen ſich die harmoniſchen Begleitungsſtimmen

neben dem cantus firmus dahinführen und die Harmonien selbst herstellen. Dabei aber war es gar nicht anders möglich, als daß — was schon oben bei Gelegenheit der Melodik ausgesprochen werden mußte — die metrischen Unterschiede zwischen tonvollen und tonlosen Sylben ganz unbeachtet blieben und der naturgemäße Rhythmus der Wortmelodie nicht maßgebend sein konnte. Die Nachahmung zwang unerbittlich dazu, das eine Mal eine lange Sylbe auch musikalisch lang, ein anderes Mal sie kurz zu behandeln; und umgekehrt mußten die kurzen Sylben im Gesange bald als Längen, bald als Kürzen figuriren. An diesen metrischen Abnormitäten leiden selbst die bessern Tonsätze, z. B. die von H. Isaak und Stephan Mahu. Auch bei ihnen werden kleine Vorschlagssylben zu ganzen Takten, gleichgültige Wörter zu langen Notenphrasen auseinander gezerrt, bedeutungsvolle Ausdrücke dagegen mit einer flüchtigen Note abgefertigt — also die Rhythmik im Ganzen, unter lauter Gewaltstreichen gegen die singemäße Wortaccentuation, zur schreiendsten Unnatur verrenkt.

Schließlich bleibt noch ein nicht unwichtiger Punkt zu besprechen: nämlich die instrumentale Seite des mehrstimmigen Liedes. Hierüber in der Kürze Folgendes.

Der Komplex von cantus firmus und Begleitungsstimmen, den wir so eben übersichtlich betrachtet haben, war etwas so Neues, etwas so fest in sich Gefugtes und nach dem damaligen Stande der Musik Wohlklingendes, daß man hätte meinen sollen, die Tonsetzer seien von dieser ihrer jungen Schöpfung vollkommen befriedigt gewesen und es habe eines weitern Verschönerungs- oder Verstärkungsmittels zum Gesange nicht bedurft, ja um so weniger bedurft, als der mehrstimmige Tonsatz nicht etwa das bequeme Geschenk glücklicher Naturbegabung, sondern das mühevolle Ergebniß des Scharfsinns und der Arbeit war. So überrascht es denn nicht wenig, daß die Kontrapunktisten, und zwar übereinstimmend bei allen damaligen Kunstvölkern, die mehrstimmigen Gesangstücke zugleich gewissen musikalischen Instrumenten übertragen — eine Neuerung, in der wir nichts Geringeres begrüßen, als den frühesten bewußten Versuch einer selbständigen Instrumentalmusik, den ersten keimartigen Ansatz zu unserer heutigen reichgegliederten Symphonik.

Eine selbständige Instrumentalmusik rein aus dem Nichts zu schaffen, konnte den alten Meistern, bei der damals noch unentwickelten, sich nur erst vokal bethätigenden Musik, nicht in den Sinn kommen. Dazu

war theils die Mechanik der damaligen Inſtrumente noch zu unvollkommen und noch weit entfernt, ſchon einen wohlthuenden Zuſammenklang zu geben, theils exiſtirte bereits eine Art ſelbſtändigen Inſtrumentalſpiels, nämlich in der Tanz- und Unterhaltungsmuſik der „Fahrenden“ und der aus ihnen hervorgegangenen „Stadtpfeifer und Zinkeniſten“, welche die Melodien des Volksgeſanges und Volkstanzes einfach auf Inſtrumenten nachſpielten, vielleicht auch mit dürftiger Akkordfüllung harmoniſch vervollſtändigten. Wohl aber mochte der Gedanke unſern Meiſtern nicht fern liegen, daſſelbe, was jene naturaliſtiſche Unterhaltungsmuſik von jeher gethan hatte, auch auf dem Gebiete der Kunſtmuſik, der neugeſchaffenen Polyphonie zu verſuchen, d. h. die melodiſchen Tongänge, welche die Tonſetzer in ihren Liedbearbeitungen für Singſtimmen geſchrieben hatten, zugleich den Inſtrumenten zum Spielen zu überweiſen. Denn beinahe vom erſten Anfang der mehrſtimmigen Liedbearbeitung an finden wir auf den Titeln der Sammlungen, der religiöſen nicht minder wie der weltlichen, bei einfach beſetzten wie bei vielſtimmigen Kompoſitionen, bei ſolchen mit deutſchem wie bei andern mit lateiniſchem Text — überall finden wir die Doppelbeſtimmung der Tonſetzer, daß die Geſänge zunächſt von den betreffenden Stimmen geſungen werden, ſodann aber auch „auff die Inſtrument dienlich“, „auff allerlei Inſtrumenten zu brauchen“ ſein ſollen, oder, wie Melchior Franck in ſeinen „Reuterliedlein“ (1603) ſagt: „auff allerley Art zu muſiciren“. Ganz analog lauten die Angaben der ausländiſchen Tonſetzer, z. B. der Franzoſen: „propices a tous instrumentz musicaulx“ oder „convenables tant a la voix comme aux instrumentz“ oder „à toute sorte d'instruments“; die Italiener ſagen: „per voci e stromenti musicali“, oder „commodi per concertare con ogni sorte di stromenti“, die Engländer: „for Voices and divers Instruments“, und auf den lateiniſchen Titeln mancher Kompoſitionen heißt es: „ad omnis generis instrumenta musica accommodatae“ — ohne Zweifel ſehr mannigfaltige Ausdrücke, aber alle noch die Mängel des Anfängeriſchen, des Unentſchiedenen, des bloßen Beliebens an ſich tragend, welches ein feſtes Princip der Ausführung noch nicht beſaß.

Unläugbar nämlich iſt es noch ein ſehr unentwickelter Standpunkt der Kunſt, wenn man die Ausführung eines Kunſtwerks, die doch erſt ſeine wahre, lebendige Verwirklichung iſt, der Willkühr der Ausführenden anheimgiebt und ſogar mehre Möglichkeiten öffnet, wie ſie es mit der

Ausführung, je nach ihrem Belieben, halten wollen. Nur wenige Sammlungen in der Literatur des mehrstimmigen Liedes sind es, bei denen die Verfasser keine Instrumentalbegleitung angewandt wissen wollen — vermuthlich diejenigen, welche sie als reine Vokalsätze gedacht hatten und die daher auch nur in dieser Gestalt, d. h. nur durch das Organ der Menschenstimme ihren vollen Werth entfalteten, ihre beabsichtigte Wirkung ausübten. Man darf annehmen, daß dies nicht die schlechtesten Gesangstücke gewesen sein werden, da es für sie, nach der eignen Bestimmung der Meister, nur eine einzige Art der Ausführung geben sollte, durch die sie angemessen zur Darstellung kommen konnten; und die Kritik wird im Rechte sein, wenn sie diese Lieblingstonsätze als besonders charakteristisch, als Repräsentanten ihrer Gattung ansieht. Bei Weitem die meisten Tonsätze dagegen können, nach der Anordnung der Verfasser, eben so gut von Stimmen gesungen wie von Instrumenten gespielt werden. Bei diesen Gesangstücken ist es den Kontrapunktisten offenbar gleichgültig gewesen, welches Verfahren man vorzog, hier kam es ihnen einzig und allein auf den Tonsatz als solchen, nicht auf die gesangliche Ausführung an; das gefertigte Musikstück sollte überhaupt nur zum Erklingen kommen, diese scharfsinnig berechneten Intervalle und die aus solchen Intervallen zusammengefügten Tongänge sollten als *ein* harmonisches Ganzes ertönen. Solche Gleichgültigkeit aber Betreffs der praktischen Ausführung ist nur da möglich, wo man einerseits über die verschiedenen Tonwerkzeuge noch kein entwickeltes Bewußtsein hat und diese selbst noch nicht zu ihrer eigentlichen Klangwahrheit durchgebildet sind, und wo anderseits ein Tonstück selbst noch keinen ausgeprägten Charakter hat, noch keine eigenthümliche Stimmung athmet, die nur durch bestimmte Instrumente mit eigenthümlicher Klangfarbe zum Ausdruck gelangen könnte. Nur was nicht ganz specifisch für Singstimmen berechnet ist, kann eben so gut von Instrumenten vorgetragen werden und umgekehrt; nur wo man den Gesang noch nicht als beseelten Aushauch des Gemüths erfaßt hat, kann man ihn auch den mechanischen Instrumenten überlassen, die ihre Töne bloßen Darm- und Metallsaiten oder Holz- und Blechröhren entlocken. Auch verräth es noch ganz die Elementarstufe der Instrumentirung, wenn es den Komponisten gleich gilt, welche Instrumente zur Gesangbegleitung angewandt werden, ob Saiten- oder Blechinstrumente, ob sanfte oder lärmende, deren verschiedenartige Klangfarbe und Charakter damals, wie gesagt, noch nicht sonderlich ausgeprägt gewesen sein mögen. Dies ist in

der That noch der Standpunkt unserer gelehrten Kontrapunktisten. Ihnen war die Gesangmusik noch nicht Herzenssprache, das Instrumentalspiel noch nicht bewegliche, ausschmückende Figuration, sondern beides nur ein Exercitium der musikalischen Grammatik, eine Studie in der neuen und schwierigen Satzkunst. Richtigkeit und Reinheit des Satzes war für sie die einzige Rücksicht, das einzige Streben; und diese Reinheit und Richtigkeit des Satzes, sowie die Führung der Stimmen neben einander trat gleich klar hervor, mochten nun die Tonstücke durch Stimmen oder durch Instrumente zum Erklingen gebracht werden. Die alten Kontrapunktisten haben nicht lyrische Gesänge, sondern theoretische oder rein musikalische Tonsätze schreiben wollen; und bei denen kam es nicht auf den Ausdruck, sondern lediglich auf den akustischen Klang, auf die Mechanik der Satzoperationen an — eine ganz zweckmäßige Aufgabe für die noch ausdruckslosen Instrumente.

Wohl aber macht sich zwischen den einzelnen Nationen ein Unterschied bezüglich der instrumentalen Ausstattung der Gesangstücke bemerkbar. Vor Allem liegt es in der Gründlichkeit des deutschen Naturells, in der pädagogischen Mission, welche diesem Volke auch in der Tonkunst zugefallen ist, daß die Überwindung des bloß naturalistischen Instrumentalspiels und die Erhebung desselben zu kunstvoller Behandlung fast ausschließlich von deutschen Musikern unternommen wird. Italiener und Franzosen verhalten sich in dieser Beziehung sehr gleichgültig und zeigen nicht im Entferntesten ein selbständiges Streben. Ihnen kommt es beim Gesange, auch beim mehrstimmigen, immer nur auf den Gesang als solchen, auf sofortige Ausübung durch Stimmen an. Instrumentale Beigaben zum Gesange finden sich daher in den Tonwerken beider Völker entweder keine — wie denn z. B. die ganze Gattung der mehrstimmigen Chansons von Anfang bis zu Ende fast ohne jeglichen instrumentalen Schmuck geblieben ist; oder die Instrumente treten bei ihnen so spärlich auf und sind, wo sie vorkommen, auf ein so dürftiges Minimum beschränkt, daß man es ihnen ansieht, wie geringe Wichtigkeit die Tonsetzer ihnen beigelegt haben. So hat z. B. in dem ganzen umfangreichen Chansonwerke von Attaingnant nur eine einzige Sammlung — es ist die 5te, vom Jahre 1533 — die instrumentale Beifügung, daß unter den „Vingt et sept chansons musicales" einige „convenables a la fleuste (d. i. flûte, Flöte) dallemant", andere „a la fleuste a neuf trous" sein sollen, noch andere sich auch für beide Instrumente eignen. In der italienischen Musiklitera-

tur tritt instrumentale Unterstützung zum Gesange außerordentlich spät auf, nämlich erst 1609 — also 100 Jahre später, als die mehrstimmige Liedbearbeitung überhaupt in Aufnahme gekommen war. Da erst findet sich in einem Werke von Kapsberger: „Il libro primo de Madrigali a cinque voci" die instrumentale Beifügung: „col Basso continuo", und etwas später in dem Sammelwerke von Anerio „Selva armonica" u. s. w. (Rom, 1617) die Bestimmung, daß die „una, doi, tre e quattro voci" begleitet werden sollen „con Basso per Organo". Nach und nach erst werden instrumentale Bestimmungen häufiger und ausführlicher, z. B.: „con il Basso continuo per sonare in ogni istromento", oder „concertati con un Basso continuo per sonare"; und bei Claudio Monteverde in einer Madrigalensammlung (1620) heißt es schon sehr vollständig: „Col Basso continuo per il Clavicembalo, Chittarone, o altro simile istromento". Von c. 1620 an erscheinen alsdann die italienischen Madrigale fast regelmäßig mit instrumentaler Begleitung.

Auch die deutschen Tonsetzer behandeln Anfangs die Instrumentalbegleitung mit einer gewissen Gleichgültigkeit, wie dies bei der mechanischen und technischen Unvollkommenheit der Instrumente gar nicht anders möglich war; auch sie sagen auf den Titeln ihrer Werke nur: „zum Singen und Spielen", oder: „auf allerley Instrumenten zu brauchen" u. s. w., lassen es aber völlig unentschieden, welche Instrumente sie meinen und wie sie's mit dem Verhältniß von Gesangstimmen und Instrumenten gehalten wissen wollen. Jedoch ist diese Gleichgültigkeit und Unbestimmtheit nur scheinbar. Denn nicht nur haben die deutschen Tonsetzer gleich von Anfang an instrumentale Beihülfe zum Gesange herangezogen, sondern sie haben auch ganz bestimmte Grundsätze befolgt, nach denen sie die verschiedenen Instrumente anwenden; nur sind diese Grundsätze von ihnen selbst in den betreffenden Liederwerken nicht immer ausgesprochen. Die Zulassung oder Weglassung der Instrumente beim Gesange, die Paarung gewisser Instrumente mit gewissen Singstimmen, die einfache oder mehrfache Besetzung der Stimmen durch Instrumente — dies Alles hatte sich bei ihnen durch die Praxis zu einem ganz bestimmten Kanon festgestellt. Nur sie selbst haben, wie gesagt, hierüber Nichts verordnet; erst 100 Jahre später haben gelehrte Musiktheoretiker, vor Allem die auch als Komponisten hervorragenden: Hermann Schein in seinen „geistlichen Koncerten" (Leipzig, 1627) und noch aus-

führlicher Michael Prätorius in ſeinem „Syntagma mus.“ (S. 152 — 168) die nöthigen Winke hierüber gegeben. Die bezüglichen Ausſagen Beider laufen im Weſentlichen auf folgende Beſtimmungen hinaus.

Die Ausführung der mehrſtimmigen Geſangſtücke konnte eine mehrfache ſein. Entweder nämlich wirkten Geſangſtimmen und Inſtrumente zuſammen, ſo daß alſo ein Geſangſtück ſowohl von den Sängern geſungen als auch von gewiſſen Inſtrumenten gleichzeitig und im Uniſono geſpielt wurde. Oder die Geſangſtimmen wurden nur theilweiſe geſungen und dieſe oder jene Stimme, beſonders der Baß, bloß von einem Inſtrument, ohne die dazu gehörige Geſangſtimme geſpielt. Für welche dieſer beiden Beſetzungsweiſen man ſich zu entſcheiden habe, iſt von unſern Gewährsmännern nicht angegeben worden und mag ſich lediglich nach den jedesmaligen Umſtänden gerichtet haben. Welche Inſtrumente dagegen einer jeden einzelnen Geſangſtimme zuzutheilen ſeien, hing von der Höhe oder Tiefe der Stimmen ab, die man aus den vorgezeichneten Schlüſſeln erſah. Den obern Stimmen, Diskant und Alt, in einfacher oder mehrfacher Beſetzung, dienten „Zinken“ d. h. Trompeten, oder Diskantgeigen zur Begleitung. Waren die Stimmen die vier gewöhnlichen Singſtimmen, Diskant, Alt, Tenor und Baß, ſo wurden ſie von Querflöten akkompagnirt. Beſtand ein Geſangſtück aus vorherrſchend tiefen Stimmen, ſo wurden dieſe von Poſaunen oder Fagotten unterſtützt. Wurde endlich ein Geſangſtück bloß von Inſtrumenten ausgeführt, ſo erſchien es wünſchenswerth, wenigſtens eine Stimme, am Liebſten diejenige, welche die geſangvollſte Melodie, den cantus firmus führte, mit einer wirklichen Singſtimme zu beſetzen. Und damit dieſe nicht mit ihrem Begleitungsinſtrumente, das dieſelbe Tonlage hatte, in zu nahe Berührung kam und von ihm nicht verdunkelt wurde, ließ man die betreffende Singſtimme, damit ſie zugleich hörbarer hervorträte, von einem hohen Inſtrumente in der obern Oktave mitſpielen.

Was für geheime Abſichten die alten Tonſetzer bei dieſen verſchiedenen Arrangements wohl im Sinn gehabt haben mögen? — Unmöglich äſthetiſche, wie etwa Steigerung des geſanglichen Ausdrucks, Hebung des Wohlklangs u. ſ. w. Denn der reine Vokalklang der Menſchenſtimme, der ihr eigne Hauch von Beſeelung mußte durch den fremdartigen Inſtrumentalklang nothwendig in etwas verdeckt werden. Auch gab es dazumal noch keinen vollkommnen Inſtrumentenbau, noch keine Zunft, keinen Stand von Fachmuſikern, die es in ihrer

Kunst bis zur Virtuosität hätten bringen und den Gesang durch schönes Spiel hätten heben können. So haben denn die Tonsetzer wohl nur den praktischen Gesichtspunkt gehabt, die Sänger bei Durchführung der harmonisch schwierigen Stimmen, besonders der schwierigen Einsätze, zu unterstützen, was allerdings durch Nichts besser als durch Instrumente geschehen konnte, da deren fertig daliegende Töne und reinere Intonation den Irrungen des Gehörs weit weniger unterworfen sind, als die schwanke, suchende Menschenstimme. Dagegen konnten die Instrumentisten in rhythmischer Hinsicht den Sängern wohl kaum zum Anhalt dienen, da jene bei ihrer naturalistischen Praxis nur Volksweisen zum Tanz oder zu sonstiger Ergötzung zu spielen gewohnt waren, Volksweisen, die mit ihrem instinktiven Naturtakt das Gefühl für den komplicirten Rhythmus der Kontrapunktik nicht hatten ausbilden können. Am Wenigsten mag es in der Absicht der Tonsetzer gelegen haben, eine kunstvolle Instrumentalmusik unmittelbar zu schaffen. Eine solche bildete sich vielmehr ganz von selbst, nachdem einmal der Anfang damit gemacht war, das Instrumentenspiel vom Boden der naiven Gesangmelodie hinwegzuheben und ihm Tongänge von wirklicher Kunsterfindung zur Aufgabe zu stellen, wie ja dies eben jetzt durch die Kontrapunktisten geschah. Dennoch läßt sich nicht läugnen, daß in dieser frühesten Übertragung des Kunstgesanges an gewisse Instrumente der Grund zur ganzen spätern Kunstinstrumentalmusik gelegt worden ist. Hier jedoch haben wir nur die Thatsache zu konstatiren, daß die ursprünglich für Gesangstimmen berechneten Tonstücke ganz oder theilweise auch gewissen Instrumenten übertragen worden sind, um so dem neuen, kunstreichen Tonsatze die breiteste Geltung und Bekanntschaft zu verschaffen.

Wesentlich anders gestaltet sich die instrumentale Begleitung im folgenden, 17ten Jahrhundert, wo die Gesangmelodie zu einer Geltung gelangte, daß die Harmoniebegleitung ihr nicht mehr gleich, sondern merkbar tiefer gestellt erschien. Da waren der Instrumente nicht allein weniger, sie selbst waren nicht allein andere geworden, sondern die Harmonie zieht sich schließlich sogar auf ein einziges vollstimmiges Instrument zusammen, das die Stelle aller übrigen ersetzt. Anfangs gestatten die Komponisten noch mehre Instrumente, um die begleitenden Stimmen zur melodieführenden Oberstimme auszuführen. Allmälig aber lassen sie diesen Gebrauch mehr und mehr fallen und rathen selbst zu dem Verfahren, den bisher üblichen Instrumenten lieber noch ein vollstimmiges Instru-

ment hinzuzufügen. Und endlich bleibt in dieſer ſtufenweiſen Abnahme dies letztere als das alleinige Begleitungsorgan übrig — bekanntlich die Laute, die Theorbe, das Clavicymbel und ähnl. — auf deſſen zahlreichen Chorden ſich die ganze Harmonie koncentrirt wiedergeben ließ und das daher dem Sänger die Möglichkeit bot, ſich beim Geſange ſelbſt zu begleiten. Auch zu dieſen vollſtimmigen Inſtrumenten iſt die aus dem Tonſatz ſich entwickelnde Harmonie der Anlaß, das Movens der Erfindung geworden.

---

b. Die Verſchiedenheit der nationalen Behandlung.

Die Geſchichte iſt bekanntlich immer nur die Explication der Idee in der Zeit durch die Organe produktiver Individuen und Nationen. Iſt nun der Kontrapunkt weſentlich nur eine Methode der muſikaliſchen Kompoſition, das kontrapunktirte Lied nur ein zufälliger Tummelplatz für dieſe Methode, ſo kann eine Entwickelung während des betreffenden Zeitraums auch nur innerhalb der Methode ſelbſt ſtattgefnnden und ſich nur auf gewiſſe Erfindungen und Beſſerungen bezüglich der methodiſchen Kunſtgriffe, d. h. der Tonfortſchreitungen und Tonverbiudungen, der Stimmenführung und Stimmenverflechtung beſchränkt haben. Eine Entwickelung aber im wahren Sinne: alſo eine Fortbewegung der Idee durch die mitwirkende Maſſenbetheiligung der Nationen, ein Auseinandergehen des methodiſchen Grundprincipes zu gewiſſen Schulen, eine Beſitzergreifung neuer Stoffe und demzufolge eine Verzweigung der betreffenden Grundgattung — in unſerm Falle des Liedes — zu charakteriſtiſch verſchiedenen Arten hat in der kontrapunktiſchen Muſik entweder nicht ſtattgefunden oder doch in weit beſchränkterm Maße, als auf den ſonſtigen Entwickelungsſtufen der Tonkunſt.

Zur Erfindung und erſten Durcharbeitung dieſer Methode bedurfte es, da eine Mehrheit produktiver Kräfte hinderlich geweſen wäre, nur eines einzigen Volkes, das durch Naturbegabung und äußere Umſtände zu dieſer arithmetiſchen Aufgabe befähigt war: dies Volk waren die Niederländer. Sie ſind die alleinigen Erfinder und ſcharfſinnigſten Pfleger der neuen Kunſt, ſie die alleinigen Lehrmeiſter der übrigen Völker, ſie bilden die einzige Schule, von der in der kontrapunktiſchen Muſik überhaupt die Rede ſein kann; auch haben ſie zuerſt die Reſultate der muſikaliſchen Theorie zu genießbaren Kompoſitionen verarbeitet. In den

Niederlanden ausgebildet und flügge geworden, hat sich die Kontrapunktik von dort aus über die andern Kunstländer, über Italien, Deutschland, Frankreich u. s. w. verbreitet. Junge Musikgelehrte wurden, besonders aus Frankreich, nach den Niederlanden geschickt, um die neue Kunst zu erlernen, und Niederländer wanderten aus ihrer Heimath, theils freiwillig, theils gerufen, in die übrigen Länder. Aus den Niederlanden wurden zuerst Kontrapunktisten und Lehrer des Kontrapunkts nach Frankreich, sogar an den königlichen Hof verschrieben; und kontrapunktisch gesetzte „Messen" von Niederländern kamen in die päpstliche Kapelle nach Rom und verdrängten hier den improvisirten „déchant" und die „fauxbourdons" des französischen Kirchengesanges. Niederländer wurden die Gründer der italienischen Kompositions- und Gesangschulen, die Kapellmeister an Italiens Kirchen und Fürstenhöfen, sie wurden auch die Vorbilder und Erzieher der deutschen Tonkunst, die Lehrmeister der hervorragendsten deutschen Kontrapunktisten; kurz, Alles, was die europäische Musik in den nächsten Jahrhunderten an Tonwerken hervorgebracht hat, ruht auf niederländischer Grundlage und ist nur ein Schößling dieses Stammes auf fremdem Boden. Niederländer sind überall die tonangebenden Meister, die niederländische Schule beherrscht, wie eine geschlossene Masse, die gesammte abendländische Tonkunst; und alle die übrigen Völker, die sonst auf Selbständigkeit Anspruch haben, sind in diesem Stücke selbstlos und verlieren sich uniform in jene übergreifende Genossenschaft. Und diese Machtstellung der Niederländer dauert so lange fort, bis sich auch in den übrigen Nationen eigenthümliche Modifikationen des Tonsatzes, selbständige Versuche von Erfindung hervorwagen: bis dahin also, wo Italien in der Kirchenmusik epochemachend wird, Frankreich auf dem Gebiete der Oper die erste Produktivität entfaltet und Deutschland die Fortbildung des zur Einstimmigkeit zurückkehrenden Liedes übernimmt. Bis dahin läßt sich von erheblichen Nationalitätsunterschieden oder wenigstens von Schulen in der Geschichte des Kontrapunkts wenig entdecken. Eine französische Musik, eine deutsche Schule in dem spätern Sinne gab es damals nicht. Es ist daher vollkommen richtig, wenn z. B. Commer in der mehrerwähnten „Collectio operum Musicorum Batavorum" auch solche Tonmeister unter die Niederländer aufnimmt, welche, obgleich nach Sprache und Stoffen französisch, sich doch nur als eine geringe Schattirung der niederländischen Grundfarbe darstellen.

Und dennoch konnte das ſonſt ſo einflußreiche Element des Nationalen, das gleichfalls eine von den Naturbedingungen geiſtigen Schaffens iſt, auch auf den Kunſtgeſang jenes Zeitraums nicht ganz wirkungslos bleiben, wie es ſchon früher auf den naiven Volksgeſang nicht ohne Einfluß geweſen war. Wie weit aber die Betheiligung der Nationalitäten an der Entwickelung gegangen und welche Geſtalt ſich ihre Produktivität gegeben habe, das wird weſentlich von ihrer Befähigung zur Kunſtthätigkeit, zum bewußten, geſetzmäßigen Schaffen in Tönen abhängig geweſen ſein, ganz ſo, wie früher von ihrer Naturbegabung und von ſonſtigen Natureinflüſſen ihr größeres oder geringeres Geſchick zum Volksgeſange abgehangen hatte.

Auch in dem vor uns liegenden Zeitraume, d. h. im ſpätern Mittelalter und der erſten Hälfte der Neuzeit bleibt der Fortbildungsprozeß der Geſangmuſik, wie früher, noch an die beiden Völkergruppen der *Germanen* und *Romanen* gebunden; auch die Entwicklung des mehrſtimmigen Liedes vertheilt ſich, wie ſchon die des kantillirenden Geſanges, an die deutſchen Volksſtämme als Repräſentanten des harmoniſchen Elementes, und an die romaniſchen als Träger des melodiſchen. Zu *jenen* gehören die *Niederländer*, *Franzoſen* und *Deutſchen*, *dieſe*, die Romanen, ſind allein durch die *Italiener* repräſentirt. Die übrigen Nationen haben, weil ſie ſich produktiv unſelbſtändig und daher nur aufnehmend und nachahmend zeigten, auf eingehende Berückſichtigung keinen Anſpruch.

Eigenthümlich bleibt es, daß die Anregung zur kontrapunktiſchen Behandlung des Geſanges von den Niederlanden kam, einem Lande, das an poetiſcher Zeugungskraft und naiver Kunſtproduktion, mithin auch, wie wir aus Früherem wiſſen, an Volksgeſang ſich von jeher unergiebig gezeigt hatte. Die ganz analoge Wahrnehmung iſt es, wenn die neue Erfindung zunächſt in Italien feſten Fuß faßte, wo gleichfalls das Volksnaturell zu naivem Kunſtſchaffen nicht angelegt war. Deutſchland dagegen, im Volksliede fruchtbarer als irgend ein Land, bekundet zur künſtleriſchen Behandlung des Geſanges kein geringeres Geſchick als zur naiven Melodieerfindung; und das im Volksgeſange gleichfalls nicht unergiebige Frankreich ſchließt ſich ihm hierin nicht ganz unebenbürtig an.

Hielte man ſich bei dieſer vergleichenden Schätzung der Nationalitäten bloß an die Niederländer und Italiener und wollte man etwa ſie allein für den Kunſtgeſang befähigt halten, ſo dürfte man getroſt behaupten, beide Weiſen des muſikaliſchen Hervorbringens, die naiv volks-

thümliche und die theoretiſch künſtleriſche, ſeien in einem und demſelben Volksgeiſte unvereinbar: das naturaliſtiſche Schaffen ſetze andere Kräfte, eine andere Stimmungsſphäre, eine andere Stellung zur Natur wie zur Welt der Bildung voraus, als die bewußte Kunſterfindung. Jenes verlange freudig gehobenes Lebensgefühl, friſche, warme Empfindung, inſtinktive Leichtigkeit der Formgebung, dieſe, die Kunſtproduktion dagegen entſpringe dem phlegmatiſch beſchaulichen Temperament, dem grübleriſch berechnenden Verſtande, der die Kunſt nur von ihrer logiſchen, formaliſtiſchen Seite zu faſſen weiß und dem daher ſpitzfindige arithmetiſche Operationen auch auf dem Gebiete der muſikaliſchen Theorie vollkommen gemäß ſind. Von ſolcher Beſchaffenheit war in der That das Naturell der Niederländer. Außerdem durch die landſchaftliche Armuth ihrer Heimath nicht auf Phantaſie und Gemüthsleben hingewieſen, wohl aber durch die praktiſche Arbeit der Bodenbebauung und durch die fürſorgliche Abſperrung der Meeresfluth zu nüchterner Berechnung genöthigt, neigten ſie von jeher auch in Wiſſenſchaft und Kunſt zu rein verſtändiger Auffaſſung, zur Beobachtung des Kleinen, zur Treue gegen das charakteriſtiſche Detail. Was ſie ſpäter in der minutiöſen Sauberkeit ihrer Genremalerei bewährt haben, daſſelbe bekundeten ſie ſchon damals in der mühſeligen Belauſchung und Ausrechnung der arithmetiſchen Tonverhältniſſe, die für Zuſammenſtellung und Trennung der Töne unter einander, für die erſten Verſuche im harmoniſchen Zuſammenklange, alſo für die früheſte Begründung des Harmonieſyſtems unerläßlich waren. Endlich aber ſetzt dieſe ganze muſikaliſche Formerfindung ein Behagen der Exiſtenz, eine Sammlung des Geiſtes, ein Selbſtgefühl und eine Thatkraft voraus, zu denen auch die Gunſt äußerer Umſtände, der durch Handel und Gewerbfleiß erlangte Wohlſtand, die Wohlthaten einer geſunden ſtädtiſchen Verfaſſung und manche damit verbundene Vorrechte förderlich mitwirkten.

Durchaus anderer Art iſt die Stellung Italiens zur Kunſt und vollends zur kontrapunktiſchen Muſik. Das italieniſche Volk hat im Laufe der Jahrhunderte die Wandlung der tiefſten Gegenſätze durchgemacht, den Übergang von der weltbeherrſchenden Heldengröße des alten Rom zu nationalitätsloſer Zerſtückelung und Auflöſung, von der ernſten Gediegenheit der klaſſiſchen Kunſtformen zu oberflächlicher Sinnlichkeit und künſtleriſcher Genußſucht vollzogen, in ſo gründlicher und erſchütternder Weiſe, wie kein zweites Volk der Welt.

Die Kunst in ihrer Größe, als einen selbständigen Bildungsfaktor im Kulturleben der Menschheit kennt Italien nur aus seiner Vorzeit, nur auf dem Wege der Tradition, aus dem Bilde des Untergangs. Und was Italien selbst im Mittelalter künstlerisch Großes geschaffen hat, fällt ausschließlich in's religiöse Gebiet und bedurfte des gewaltsamen Aufschwunges kirchlicher Andacht, um überhaupt zu Stande zu kommen. Daher war aber auch diese Kunst keine nationale, volksthümliche, sondern eine aristokratische: die Kunst des alten Rom war von den Griechen überkommen und blieb eine Liebhaberei ästhetisirender Kaiser und ihrer Günstlinge; die des mittelalterlichen war eine Schöpfung der Päpste, des Adels und der Kunstschulen. Das Volk als solches hat die Kunst nicht geschaffen, und, weil es sein Theuerstes nicht darin wieder fand, nicht verstanden: denn das Volksnaturell steht um viele Grade tiefer, ist, im Vergleich zu jener Erhabenheit, wesentlich äußerlich und sinnlich, die Kunst ist ihm nur Spiel oder Zeitvertreib, die Musik nur Melodie und Wohlklang. Auch im mehrstimmigen Gesange und selbst den schwierigen Operationen der Harmonik gegenüber sind die Italiener, wie die Völker des Südens überhaupt, Melodiker; die Kunst der Harmonik haben sie nur der theoretischen Übung halber, dem herrschenden Zeitgeschmack zu Liebe geübt, bleibende Segnungen aber für die künftige Entwickelung ihrer Musik nicht daraus gezogen.

Daß die Italiener an der kontrapunktischen Ausübung des Gesanges Theil genommen, ja daß sie unvergängliche Werke in dieser Richtung geschaffen haben — man denke an den genialen Palestrina und seine Schule — ist allbekannt. Seitdem die Niederländer in Italien eingewandert waren, gab es auch hier gelehrte Tonsetzer und entstanden Anfangs Werke von der nämlichen Unbeholfenheit und Unschönheit, welche die Erstlingsepoche kontrapunktischer Studien überhaupt kennzeichnet. Die spätern polyphonen Kirchenkompositionen Italiens aber sind, analog seiner Heiligenmalerei und Kirchenbaukunst, die großartigsten und weihevollsten, gleich vollendet durch die Kunst des Tonsatzes, wie streng und erhaben durch religiösen Ernst. Auch in der mehrstimmigen Liedbehandlung bekunden die Italiener eine wahrhaft spielende Gewandtheit der Technik, wie ein Blick in die Madrigale von Marenzio oder Vecchi, von Lotti oder Caldara zeigt. Und betrachtet man den Ausgang der kontrapunktischen Periode, so sind die Italiener sogar die letzten, welche die schwierige Kunst der Mehrstimmigkeit ausübten und noch Werke

darin schufen, als wenigstens das Lied sich bei den übrigen Nationen schon längst zur reinen Einstimmigkeit hindurchgefunden hatte.

Dennoch ist der Kontrapunkt nicht bloß nicht die Erfindung der Italiener, sondern sie haben sich sogar so lange als möglich gegen seine Annahme gesträubt. In den Kirchengesang z. B. ist — Dank dem gesunden Sinn der Nation für Melodik — die Kunst des mehrstimmigen Satzes nirgends so spät eingedrungen, als in Italien. Sodann aber ist die Gestalt, welche die Polyphonie bei den Italienern annahm, wesentlich verschieden von der bei den ernstern Germanen. Die italienischen Frottole, Villanellen, Madrigale u. s. w. sind, sowohl bezüglich der Grundmelodie wie der gesammten Stimmenführung, durch und durch melodisch; mögen ihre Motive auch figurirt sein, niemals sind sie schwerfällig und ungesanglich; mögen die Stimmen sich bis zu 10 und 12 auf einander häufen, nirgends sind sie bloße Füllstimmen, harmonische Lückenbüßer, sondern fast so selbständig, wie eine Originalweise, und in ihrem Gesammtverlaufe so fließend, wie zu Anfang, wo sie das melodiöse Grundmotiv anzustimmen pflegen: die gleiche Geschmeidigkeit und Sangbarkeit, der gleiche Wohllaut geht durch den ganzen Tonsatz.

Daß schließlich aber diese ganze Kunstform den Italienern nicht gemäß war, haben sie am Schlagendsten dadurch bewiesen, daß sie sich später mit dem jähesten und leichtfertigsten Umsprunge in's entgegengesetzte Extrem stürzten, nämlich in das des bloß sinnlichen Wohlklanges, der äußerlichsten Melodieherrschaft; ihre Musik ist, nachdem sie jene unwahre Verpuppung abgeworfen hatte, einseitig melodiös, weich und reizend im schlimmsten Sinne geworden. Nichts ist den Italienern von der ganzen sauern Arbeit im Kontrapunkt geblieben, für keine Gattung haben sie den Schweiß der Vorfahren zu verwerthen gewußt, auf keine den einst so reichen Schatz der Harmonie dauernd übertragen: der ganze Reichthum ihrer Vorzeit ist schließlich zu der einzigen Gattung der Oper, der sehr bedenklichen neu-italienischen Oper zusammengeschmolzen. Auch in der mehrstimmigen Behandlung des Liedes ist das Übergewicht der Melodik bei den Italienern ein so durchgreifender, so stehender Zug, daß er dies Volk geradezu zum produktiven Gegensatz gegen die Niederländer, Franzosen und Deutschen gemacht hat und sie diesen als zweite Gruppe der im Liede schöpferischen Kunstvölker gegenüber stellt. Während die mehrstimmigen Liederwerke der Germanen das harmonische Element in erster Linie betonen, fällt der Schwerpunkt der italienischen Liedbehandlung auf Seiten der Melodik.

Ein ſo logiſches, verſtändiges Volk, wie das franzöſiſche, mit ſo überwiegender Energie des Wollens und Handelns war für die Muſik von Grund aus nicht organiſirt und hat ſich daher in ihr nur epochenweiſe und auch dann nur einſeitig, in einer beſtimmten Richtung thätig gezeigt. Das erſte Mal iſt dies geſchehen, und zwar aus eignem Impuls, in jener früheſten Blüthenperiode der mittelalterlichen Lyrik, wo Frankreich die gefühlskalte, formglatte Troubadourdichtung erzeugte. Das zweite Mal geſchieht es zu Anfang der Neuzeit, wo auf Anregen der Niederländer die mehrſtimmige Tonſatzkunſt auch auf das Lied angewendet und bei allen Geſangvölkern Sammlungen ſolcher Lieder veranſtaltet wurden. Als Italien und Deutſchland mehrſtimmig zu ſingen und die Liederſchätze ihrer Vorzeit und Gegenwart zuſammen zu tragen anfingen, als ſelbſt das unmuſikaliſche England einen nicht unglücklichen Anlauf hierin nahm: da hat auch Frankreich ſeine Chanſonmelodien künſtlich bearbeitet und charakteriſtiſche Sammlungen der betreffenden Tonſtücke in die Welt geſandt — nicht unintereſſante Beiträge zur damaligen Liedgeſchichte.

Aber ſelbſt in den Zeiten, wo dies Volk eine muſikaliſche Produktion entwickelt, hat ſich dieſe immer nur auf einzelne Schichten der Geſellſchaft, auf einzelne Gegenden des Landes erſtreckt, niemals das Land als Ganzes, niemals das Volk als ſolches, durch alle Stände und Kreiſe hindurch, ergriffen. Die ritterliche Minnepoeſie blühte nur in der ſüdlichen Provence und vereinzelt im Norden; und die Pflege des Kontrapunkts zu Anfang des 16ten Jahrhunderts beſchränkte ſich ſogar nur auf den Norden und Nordoſten — jenen Theil, der an die gerade damals produktiven Niederlande ſtößt. Das Volk als Geſammtmaſſe hat ſich für die damaligen Geſangbeſtrebungen nicht einmal mit ſeiner Neigung, geſchweige mit praktiſcher Ausübung intereſſirt.

Die franzöſiſche Chanſon aber, um deren mehrſtimmige Bearbeitung ſich's damals handelte, war nicht daſſelbe, wie das deutſche Lied, ja war nicht einmal rein lyriſche Poeſie. Wo die franzöſiſche Dichtung lyriſch ſein will, wird ſie, wie ſchon vor Alters im provençaliſchen Minnegeſange, geziert und froſtig; und bis auf die neueſte Zeit hat ſie dieſe ſalonglatte Koketterie der Empfindung durch keine Zierlichkeit des Versbaus, durch kein Pathos der Begeiſterung zu verdecken vermocht; nie und nirgends iſt in der franzöſiſchen Dichtung der tiefe, volle Grundklang des Gemüths zum Tönen gekommen. Nur von einer Seite iſt die Lyrik

dem franzöſiſchen Naturell zugänglich, nämlich von der realiſtiſchen, epiſch gefärbten, wo ſich die Dichtung an einen Vorfall, an Scenen der Wirklichkeit, an Naturobjekte beſchreibend oder erzählend anlehnt; hier iſt die franzöſiſche Lyrik mit Glück ſchöpferiſch geweſen, in dieſer Richtung hat auch die betreffende Geſangmuſik Tonſtücke zu Stande gebracht, die zum Originellſten und Charakteriſtiſchſten gehören, was die geſammte kontrapunktiſche Muſik überhaupt aufweiſen kann.

Bei den Deutſchen, die durch Gemüthsinnigkeit und landſchaftliche Naturſchönheit für das naive Volkslied beſonders geweihet waren, vermittelt ſich die ganz entgegengeſetzte Thätigkeit im kunſtreichen Tonban durch die Tiefe der Begabung überhaupt, durch den Ernſt des Naturells, der ſie zu jeder Arbeit des innern Menſchen, zur Ergründung der ſublimſten Geiſtesprobleme nicht minder, als zur Offenbarung der zarteſten Herzensregungen geſchickt macht und der dem deutſchen Volke mehr als irgend einem andern ebenſo gemüthsinnige Sänger, als ſpekulative Denker erweckt hat.

Durch Zweierlei tritt Deutſchland in Gegenſatz zu Italien wie zu Frankreich: einmal, daß es, der gefärbten Lyrik des Auslandes gegenüber, das Lied in ſeiner reinen Geſtalt feſthält und die fremdländiſchen Abarten deſſelben nur künſtlich, auf dem Wege der Aſſimilation ſich aneignet; ſodann, daß es, gegenüber der italieniſchen Melodik, die harmoniſche Seite der Kontrapunktik betont — alſo dieſelbe, von der das deutſche Volk auch die ſpätere Weiterbildung der Muſik vornehmlich erfaßt und durchgeführt hat.

In erſterer Beziehung iſt es für die außerdeutſchen Völker bezeichnend, daß ihnen das Lied immer erſt dann zugänglich wird, wenn es nicht mehr eigentliches Lied iſt, ſondern wenn es anfängt, die Reinheit der lyriſchen Gefühlsſprache zu verlieren und ſich mit realem Stoff zu füllen. Da, wo die unvermiſchte Empfindung zu verklingen beginnt und das Lied ſich zu epiſcher Erzählung oder zu dramatiſch lebendiger Schilderung ausweitet; da, wo es die Innigkeit, die Zartheit des Gefühls verlernt und ſich in's Bäuriſche oder gar in's Gemeine verirrt, oder wo es ſich zur ſentenziöſen Pointe zuſpitzt, zum patriotiſchen Dithyrambus aufſchwingt, da erſt wiſſen die außerdeutſchen Nationen etwas mit dem Liede anzufangen und es zu Gattungen auszuprägen, die allerdings nur noch Abarten der ſchlichten Grundform ſind. Die Niederländer helfen ſich, in Ermangelung eines ſelbſtändigen Volksgeſanges, mit der Bear-

beitung meist französischer Originalmelodien. Die Franzosen, oder — wenn man will — die französische Fraktion der Niederländer bekunden erst eine eigenthümliche Produktivität in ihrer nationalen Chanson, wo diese zu drastischen Tongemälden, zu Straßengeschrei und Schlachtenlärm auswächst. Und die Italiener zeigen, wie in den Frottole, Villanellen, Balletten u. s. w., nur Sinn für das vulgär gewordene Lied, für bäurische Lustigkeit und plumpe Späße in vornehmem Gewande, oder anderseits, wie in den Kanons und Madrigalen, für witzige und scherzhafte Wendungen, für kecke Verstandesspiele, für verliebtes Getändel. Dagegen fällt die Schwerkraft des deutschen Volks — auch noch in der mehrstimmigen Bearbeitung — auf Seiten des seelenvollen, rein lyrischen Liedes: dies bleibt auch im künstlichen Tonsatz seine eigentliche Provinz. Man muß die musikalischen Annalen jener Jahrhunderte, besonders den Katalog der damaligen Liedersammlungen durchlaufen, um sich zu überzeugen, wie überlegen das deutsche Volk in dieser Hinsicht dasteht, welchen Reichthum an Gemüthsleben, welchen Fleiß der Arbeit es darin niedergelegt hat. Wenn bei den übrigen Völkern während der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts kaum einige Proben von lyrischem Gesange auftauchen, füllen sich die Spalten der deutschen Musikliteratur damals fast einzig und allein mit wirklichen Liedern und deren Bearbeitungen, alle neu und zum ersten Mal in die Öffentlichkeit tretend, alle nur mit original deutschen Texten und Melodien und nur von deutschen Meistern geschaffen. Und da selbst diese Fruchtbarkeit noch nicht zu befriedigen scheint, zieht man sogar Stoffe und Weisen vom Auslande herüber und schmückt — in angeborner Aneignungsfähigkeit für fremde Formen — den heimathlichen Herd mit den exotischen Gewächsen. Denn auch die übrigen Gattungen von lyrischem Kunstgesange werden, wenn sie kaum in ihrer Heimath erfunden sind, von den deutschen Tonsetzern aufgegriffen und nachgeahmt. Die italienischen Balletti hatten, hauptsächlich durch Gastoldi, kaum das Licht der Öffentlichkeit erblickt (1591 — 1604), als auch schon die „lieblichen Galliarden" von dem Deutschen Nicolaus Rost in mehren „Büchern" nachfolgten (1593, 1594.) und der Deutsche Haußmann 7 Bände Tanzlieder („artige und liebliche Tänze") zwischen 1598 und 1609 erscheinen ließ; Haiden, Demant, Hase u. A. folgten mit ähnlichen Tanzliedern nach. Auch die Villanellen und Villotten waren unlängst erfunden, als deutsche Musiker, wie Regnart und Lechner (1570 — 1580), sich mit Fruchtbarkeit und Glück in derselben Gattung versuchten. Nicht minder haben

„Madrigale“ und „Kanzonen“ in Deutschland eine Pflege gefunden, die den italienischen Originalgattungen, wenigstens qualitativ, eine nicht zu verachtende Konkurrenz macht.

Vergleicht man aber diese ausländischen Gattungen in der Hand der deutschen Kontrapunktisten mit ihren nationalen Liedbearbeitungen, so stehen jene hinter diesen merkbar zurück. Für den einfachen Zuschnitt der ländlichen Villanellen, für die leichte Grazie der Chanson, der italienischen Kanzonette u. s. w. ist der deutsche Sinn zu ernst, der deutsche Tonsatz zu schwerfällig; nicht ohne ergötzliche Unbeholfenheit bewegen sich die ehrwürdigen Meister in dem leichten Gewande der südlichen Bänkelsänger und Improvisatoren. Aber für das eigentliche Lied, wenigstens das ernste und innige, trifft der Deutsche immer den rechten Ton, ja mit dessen Tiefe harmonirt sogar in etwas die Schwerfälligkeit des Tonsatzes, und nur im heitern und zierlichen Liede vermißt man ungern die melodische Leichtigkeit und Sangbarkeit des Südländers.

Aber auch in harmonischer Hinsicht gebührt Deutschland während jenes Zeitraums die Palme der Vollendung. In der Gründlichkeit des deutschen Naturells lag es, daß die deutsche Tonkunst die Kontrapunktik am Tiefsten erfaßte, sich aller ihrer möglichen Operationen, aller Modifikationen der Methode bemächtigte und sie auf jede nur denkbare Gattung des lyrischen Einzelgesanges anwandte; daß das Volk im Ganzen — natürlich mit Ausnahme der untern Stände — sich für die neue Kunst der Harmonie auf das Eifrigste interessirte und sie auch praktisch, im häuslichen wie im öffentlichen Gesange ausübte. In der Gründlichkeit des deutschen Naturells lag es, daß der deutsche Tonsatz zwar der unbeholfenste und am Wenigsten gesangliche wurde, dafür aber auch derjenige, welcher es mit der Kunst durchgebildeter Stimmenführung und Stimmenverflechtung am Ernstesten nahm, ja dem diese Kunst — auch in Zukunft — fast als alleiniges Privilegium anvertraut bleiben sollte. Daher sind denn die Deutschen auch diejenigen, welche die Kunst des Tonsatzes bis in ihre letzte Tiefe erschöpfen, d. h. bis zu dem Punkte fortführen, wo es auf dem eingeschlagenen Wege der Mehrstimmigkeit nicht noch weiter gehen konnte, sondern wo sich die Überzeugung, der Drang der Rücklenkung aus dieser Unnatur geltend machte: die Deutschen sind es, welche am Bewußtesten und Entschiedensten das Lied zur Einstimmigkeit, dieser einzig vernünftigen Methode des lyrischen Gesanges, zurückführen. Endlich hängt es mit jener Gründlichkeit zusammen, daß

die Deutſchen den mehrſtimmigen Tonſatz auf dasjenige Gebiet hinüberleiten, wo er allein oder doch vornehmlich am Platze war — wir meinen auf das Gebiet der Kirchenmuſik. Während die übrigen Nationen entweder längſt ſchon von der polyphonen Satzkunſt abgelaſſen oder ſie zu oberflächlich ſchöner Weltlichkeit verwäſſert hatten, erſtanden in Deutſchland noch diejenigen beiden Männer, welche die Kontrapunktik erſt zu ihrem Höhepunkt und damit zum Abſchluß überhaupt brachten: Seb. Bach und Händel, jener der größte Kontrapunktiſt der Welt, dieſer der größte Techniker polyphoner Chormaſſen, beide die Großmeiſter der proteſtantiſchen, und damit aller Kirchenmuſik. Endlich iſt auch die ganze moderne Inſtrumentalmuſik ein ausſchließliches Erzeugniß des deutſchen Geiſtes, weil auch ſie nur aus dem Boden eines allſeitig angeregten Gemüthslebens, einer durchgearbeiteten Tonſatzkunſt erwachſen konnte.

Die ſonſtigen Völker des Abendlandes, als weit abgelegen vom Kulturherde Mitteleuropa's und außerhalb der allgemeinen Geiſtesentwickelung, wie etwa die Spanier, liegen auch außerhalb unſerer Betrachtung, ja Skandinavier und Slaven gehörten damals ſogar nur erſt zu den halbcivilisirten Stämmen unſeres Erdtheils. Eine Sammlung ſpaniſcher Madrigale unter dem Titel: „El Parnasso Espannol de Madrigales y Villancicos a quatro, cinco y seis voces“ (Antwerpen, 1614) ſteht ganz vereinzelt und iſt nicht einmal in dem Lande, deſſen Sprache es trägt, an's Licht getreten. Nur die Engländer, dies im Ganzen unkünſtleriſche Volk, haben an den kontrapunktiſchen Studien des Feſtlandes Theil genommen, wie denn der von Forkel (Geſch. der Muſik II. S. 692) angeführte Robert Fairfax unter der Regierung Heinrich's VII. und Heinrich's VIII. (um 1500) ziemlich gleichzeitig mit den früheſten Tonſetzern der Niederlande, Deutſchlands und Italiens fällt. Beſonders im 16ten und 17ten Jahrhundert hat ſich England am mehrſtimmigen Liede nicht unerheblich betheiligt, wie die große Menge von Madrigalen, Kanzonen, Arien, Balletten u. ſ. w. bezeugt. Im Grunde aber iſt dieſe Thätigkeit doch nur Nachahmung des muſikaliſchen Kontinents, der in Italien, Deutſchland u. ſ. w. auftretenden Gattungen; wenigſtens iſt in der ganzen damaligen Literatur engliſcher Tonwerke keine einzige Gattung zu entdecken, welche ein ſpecifiſch britiſches Erzeugniß wäre, wie das eigentliche Lied ſpecifiſch deutſch, die Chanſon franzöſiſch, die Villanellen, Madrigale u. ſ. w. italieniſch ſind. Dagegen iſt es für das unkünſtleriſche Naturell der Engländer höchſt bezeichnend, daß ſie, auch

wo ſie ſich muſikaliſch verſuchen, ſchon damals gern praktiſche Geſichtspunkte nehmen und gleichſam immer auf beſtimmte Gelegenheiten, auf Feſt- oder Trauertage oder ſonſt reale Zwecke warten, faſt als könnten ſie ſich nur an ſolchen begeiſtern. Titel von derartigen Gelegenheitskompoſitionen, wie z. B.: „Songs, Musick-à-la-Mode, or, the Young Maids Delight. Containing five excellent new Songs, sung at the Drolls, in Bartholomew Fair". London, 1691. „Vade Mecum or the necessary companion". London, 1679 und 1692. „Ode for St. Cecilia's day". London, 1684 und Ähnl. ſind eine ſpecifiſche Erſcheinung gerade in der engliſchen Geſangliteratur. Irgendwie ſelbſtändig oder gar urſchöpferiſch iſt die damalige Muſik Englands noch weniger als die heutige.

Wenden wir uns nun, nach dieſer flüchtigen Charakteriſtik der Nationen, zur Behandlung des mehrſtimmigen Liedes Seitens dieſer Nationen ſelbſt, ſo ergeben ſich zunächſt einige allgemeine Geſichtspunkte, welche als Eingang in die eigentliche Entwickelung angeſehen werden mögen. Wir zeichnen darunter, als die hervorſtechendſten, folgende aus.

1. Die äußerlichſte Wahrnehmung im Verlaufe der kontrapunktiſchen Liedentwickelung iſt die zunehmende Produktivität der Tonſetzer, die wachſende Anzahl von Liedern und Liederſammlungen. Die Entwickelung beginnt, unſcheinbar genug, mit einer und noch dazu untergeordneten Gattung, etwa ein Jahrzehnt ſpäter taucht eine zweite, ſchon bedeutſamere auf, nach einiger Friſt eine dritte u. ſ. w. Aber je weiter hinaus, deſto kürzer werden die Zeiträume, deſto ſchneller folgen ſich die Tonwerke, deſto fruchtbarer entfaltet ſich die Schöpferkraft in allen Gattungen. Endlich kulminirt die Produktion an Fülle wie an Mannigfaltigkeit in dem beſtimmt abgegrenzten Zeitraume weniger Decennien und läßt erſt gegen Ausgang der Periode nach, um einem neuen Principe Platz zu machen, an deſſen Handleite die Entwickelung ſich in den nächſten Zeitraum hinüberſpinnt.

Das Früheſte von kontrapunktiſcher Liedbearbeitung ſind 3ſtimmige Chanſons franzöſiſch-niederländiſcher Meiſter zwiſchen 1300 und 1400, und eine zweite etwas beſſere Gruppe ſolcher zwiſchen 1400 und 1500 — verfrühete und vereinzelte Tonſatzſtudien zur bloßen Übung in der neuen Kunſt, die man kaum in die ſtetige Entwickelungslinie einreihen kann. Am Anfange dieſer ſtehen vielmehr erſt die italieniſchen Frottole (1504 — 1508); das deutſche Lied tritt mit der erſten Sammlung

1512 auf den Schauplatz und erreicht ſeine Blüthe in der Epoche von 1570—1610. 1526 zeigen ſich die früheſten Bearbeitungen von Kanzonen, 1527 von Chanſons, deren Literatur zwiſchen 1530 und 1550 den Höhepunkt erſteigt. Faſt gleichzeitig mit den Chanſons und Kanzonen, nämlich ſchon 1530, rückt auch das Madrigal in den Kreis der Schweſtergattungen und häuft ſeine ohnehin reichen Gaben zu wahrhaft überſtrömender Fülle in den Decennien zwiſchen 1570 und 1600 — alſo gleichzeitig mit der höchſten Fruchtbarkeit des deutſchen Liedes. Immer gedrängter folgen ſich jetzt die Werke der ſchon in Ausübung begriffenen Gattungen und neue ſchießen neben den bisherigen auf. Die ſogenannten „Bicinia“ und „Tricinia“ datiren von 1542 an, die Kanzonetten ſeit 1550, die bedeutſame Gattung der „Arien“ beginnt ihren Lebenslauf 1567 und ſteigt ungefähr 80 Jahre ſpäter, mit Heinrich Albert um 1650, auf ihren Gipfel. Nur ein Jahr ſpäter (1568) laſſen ſich die erſten Villanellen vernehmen, 1572 die erſten Oden, 1576 die erſten Sonetts und 1580 ſchwingen die italieniſchen Balletti und Galliarden und die deutſchen „Täntz und Liedlein“ zuerſt ihr luſtiges Scepter, während die früheſten Kantaten erſt 1613 nachfolgen. Auf dieſe Weiſe ſind denn ſämmtliche Gattungen des mehrſtimmigen Liedes in der 2ten Hälfte des 16ten Jahrhunderts (1550—1600) zu vereintem Wettlauf beiſammen und erheben dieſen Zeitabſchnitt zum ergiebigſten und glänzendſten, wenn man will zum klaſſiſchen oder goldnen Zeitalter der kontrapunktiſchen Liedproduktion. Denn in dieſe Zeit fällt nicht bloß quantitativ der Schwerpunkt der beiden Hauptgattungen, des Liedes und des Madrigals, ſondern auch die gewandteſten Meiſter im Tonſatz ſowie die kunſtreichſten Tonſätze ſelbſt ringen in dieſen Jahrzehnten in ſtaunenswürdiger Regſamkeit um die Palme des Ruhms. Während ſchließlich das eigentliche „Lied“ bis zu Ende der Periode ausdauert — ein erfreuliches Zeichen ſeiner innern Lebenskraft — werden die weniger lebensfähigen Chanſons ſchon ſeit 1600 ſelten, und auch das einſt ſo laute, vielſtimmige Madrigal verſtummt ſeit etwa 1625 zu nur noch ſpärlichen Rufen; die kleinen Gattungen aber, die niemals ſtark angebaut waren, ſind ſchon früher außer Wirkſamkeit getreten. Das eigentliche „Lied“ und die erſt ſpäter auf den Schauplatz tretende „Arie“ bleiben die letzten Stammhalter der zuſammengeſchmolzenen Familie und werden zugleich der fruchtbare Boden für eine neue künftige Pflanzung des Liedes.

2. zeigt sich dem Beobachter im Fortgange der Entwickelung auch eine Zunahme an Mannigfaltigkeit des Tonsatzes, an verschiedenen Gattungen. Die frühesten Liedersammlungen enthalten nur Gesänge einer Gattung, also die eigentlichen Liederwerke nur Lieder, die Chansonsammlungen nur Chansons u. s. w.; je später aber die Sammlungen fallen, desto gemischter sind in ihnen die Tonstücke, desto mehr gehören diese verschiedenen Gattungen an: es erscheinen verbunden in einem Werke Chansons und Motetten, Lieder, Madrigale, Kanzonen u. s. w. Orl. Lasso's früheste Liederwerke, aus den sechziger und siebziger Jahren des 16ten Jahrhunderts, tituliren sich ganz einfach: „Newe teutsche Liedlein" und enthalten auch wirklich nur solche. 1582 aber giebt er eine Mischsammlung von mehren Gattungen unter dem Titel heraus: „Libro de Villanelle, Maresche ed altre canzone". Ebenso zeigen die ersten Sammlungen von Kanzonetten, Villanellen u. s. w. nur Kanzonetten, nur Villanellen u. s. f. Dagegen erscheint von Textor 1620 ein buntscheckiges Werk, genannt: „Dolyetta musicale delle Canzonette, Villanelle ed Arie Neapolitana" u. s. w. Noch mannigfaltiger präsentirt sich Orl. Lasso in dem Werke: „Il primo libro dove si contengono Madrigali, Villanesche, Canzoni e Motetti à quattro voci. In Anversa 1555"; und Orazio Vecchi pflanzt aus allen Bäumen und Ziersträuchern des italienischen Gartens sogar einen ganzen „Wald" von Gesang („Selva"), in welchem „Madrigali, Capricci, Balli, Arie, Justiniane, Canzonette, Fantasie, Serenate, Dialoghi, un Lotto amoroso, con un Battaglia" stimmenreiche, geschwätzige Zwiesprache halten. Solch bunte Mischungen sind nicht bloß eine Bürgschaft für musikalische Fruchtbarkeit im Allgemeinen, sondern zeigen auch, zu welchem Vorrath gleichberechtigter Gattungen die spätere, besonders italienische Produktivität sich ausgebreitet hat.

3. Von nicht geringerem Interesse ist die weitere Wahrnehmung, daß der Tonsatz unserer Periode auch an Stimmenzahl und — damit zusammenhängend — an Gewandtheit zunimmt. Am Anfange der Periode stehen nur erst 3stimmige Bearbeitungen von Volksmelodien und diesen folgt später die 3- und 4stimmige Bearbeitung ebensolcher. In dieser bescheidnen Stimmenzahl halten sich die Tonsetzer auch während der ersten anderthalb Jahrhunderte. Rottenbach hat in seinen „Bergkreyhen" (1551) sogar nur 2 Stimmen und Regnart noch 1574 nur 3, desgleichen Le Maistre 1577; auch Nic. Zang hat sich (1594) noch nicht

über 3 Stimmen hinausgewagt; jedoch herrſcht im Ganzen in den Liedern der früheſten Sammlungen, z. B. der Öglin'ſchen, Schöffer'ſchen, Ott'ſchen u. ſ. w., die 4ſtimmige Behandlung vor. Mit den wachſenden Jahren nimmt jedoch die Stimmenzahl zu. In Ott's „115 Liedlein“ (1544) ſteigert ſie ſich z. B. bis zu 6; Scandellus hat (1570) gleichfalls 6, Holland (1570) ſchon 7 und 8 Stimmen. Melchior Franck hat ſeinen „Muſikaliſchen Bergkreyhen“ (1602) zu 4 Stimmen, ebenſo die „Reuter Liedlein“ (1603) zu 4 Stimmen geſetzt, aber die „Muſikaliſche Frölichkeit“ (1610) ſchon zu 4, 5, 6 und 8 Stimmen, und in ſeinen ſpätern Sammlungen, z. B. dem „Teutſchen muſikaliſchen frölichen Convivium“ (Coburg, 1621), in dem „Luſtgärtlein“ (Coburgk, 1623) iſt die größere Stimmenzahl ſtehend. Der gleichzeitige Herm. Schein ſetzt ſein „Cymbalum sionium“ (1615) ſogar ſchon für 8, 10 und 12 Stimmen, und Prätorius ſchreibt — um ein entlegeneres Beiſpiel heranzuziehen — ſeine „Concert-Geſänge“ (Frankfurt und Leipzig, 1602) ſogar für 24 und mehr Stimmen oder für 6 Chöre!

Das gleiche Wachsthum in der Vielſtimmigkeit läßt ſich in den italieniſchen Liederſammlungen nachweiſen, während die franzöſiſche „Chanſon“ unſern ganzen Zeitraum hindurch über die 4- höchſtens 5ſtimmige Behandlung — mit ſehr wenigen Ausnahmen — nicht hinaus kommt. Die früheſten von Petrucci gedruckten Sammlungen, die 9 Bücher „Frottole“ (1504—1508), ſind durchgehends 4ſtimmig; die „Balletti“ von Gastoldi (1591) ſchon „a cinque“, ebenſo die „Ballets“ von dem Engländer Morley (1595) „to five voyces“, Haßler's „Luſtgarten newer teutſcher Geſäng, Balletti“ u. ſ. w. (Nürnberg, 1601) bereits für 4, 5, 6 und 8 Stimmen. Alle ſeine Vorgänger aber überbietet an polyphoner Vollſtändigkeit das Madrigal. Die älteſten Madrigale (ſeit 1536) ſind regelmäßig 4ſtimmig und halten ſich in dieſer Grenze bis gegen 1550. Von da an aber werden die Madrigale „a cinque voci“ häufiger und zugleich in der Behandlung künſtlicher (Madrigali „cromatici“). Auch Orlando Laſſo, der ſeine frühern Madrigale ſtets 4ſtimmig ſetzte, wird in den ſpätern 5ſtimmig. 1557 erſchienen bereits die erſten Madrigale von Portinaro „a cinque e sei voci“, die von Doratus (1559) ſind ſchon für 5 und 8 Stimmen, Orazio Vecchi bringt es (1594) auf 9 und 10 Stimmen, und die hierher gehörigen Geſangſtücke von Riccio (1567) verſteigen ſich ſogar bis zu 12 — eine Häufung der Stimmen, die bis dahin ohne Beiſpiel war.

Höchſt ſelten iſt dagegen, im deutſchen wie im italieniſchen Tonſatz, der umgekehrte Fall, daß, etwa zum bequemern Gebrauch, mehrſtimmige Geſangſtücke für weniger Stimmen arrangirt worden wären. Eine Chanſon z. B. „réduite de quatre parties en duo“, ohne an der Muſik — wie ausdrücklich hinzugefügt wird — etwas Weſentliches zu ändern, iſt eine ſehr vereinzelte Erſcheinung.

Daß mit der wachſenden Stimmenzahl auch die Gewandtheit im Tonſatz zugenommen haben wird, leuchtet von ſelbſt ein: denn man ladet ſich doch nur dann eine größere Anzahl Stimmen auf, wenn man ſie zugleich geſchickt zu verwenden verſteht. Daß die älteſten 3ſtimmigen Tonſatzexercitien über Chanſonmelodien höchſt dürftig ſind; daß die niederländiſchen Meiſter in den Frottole- und die ungenannten Tonſetzer der Öglin'ſchen Sammlung ſich noch ſehr unbeholfen bewegen, wird Jedem in's Auge fallen, der Einſicht von dieſen Sachen nimmt. Ebenſo freudig aber wird er die Gewandtheit ſpäterer Bearbeiter und ſelbſtändiger Komponiſten anerkennen, die vor übermüthigem Kraftgefühl die ſchwierigſten Manipulationen des Tonſatzes nur noch wie ein tändelndes Spiel behandeln und ſich ſolche haarſträubende Schwierigkeiten muthwillig auferlegen. Man halte z. B. die Öglin'ſchen Tonſetzer neben Senfl oder le Maiſtre, die Kontrapunktiſten der Petrucci'ſchen Sammlungen neben Marenzio oder Geſualdo, neben Lotti oder Caldara — welch ein Unterſchied und — welch ein Fortſchritt!

4. Unvermerkt aber waren mit der wachſenden Gewandtheit im Tonſatze auch die Schwierigkeiten des Tonſatzes überwunden, ſeine Feinheiten und deren Anwendung ein Gemeingut der Tonſetzer, die kontrapunktiſche Muſik ſelbſt eine Spielerei geworden. Der Ernſt der Auffaſſung, die Gediegenheit der Arbeit wich mehr und mehr der techniſchen Bravour; und da auch die Poeſie des Zeitalters von dem gleichen Geiſte der Tändelei und Frivolität angeſteckt war, ſo ſtellen ſich auch die Liederſammlungen im weitern Fortgange der Periode nur noch als Entartungen ihrer Gattung dar. *Verweltlichung* im ſchlimmen wie im guten Sinne, Verweltlichung der Texte wie des Geſanges wird immer entſchiedener ihr gemeinſames Wahrzeichen.

Die Texte vor Allem werden im Verlaufe der Zeit immer unpoetiſcher, immer unſittlicher und finden an den „Harmoniae morales“, „Laudi spirituali“, „geiſtlichen Meditationen“ u. ſ. w., die als ein reumüthiger Proteſt gegen die frivolen Tändeleien in großer Menge auftre-

ten, nur ein schwaches Gegengewicht. Zu Anfang der Periode nennen sich die Lieder einfach und bescheiden bloß „Lieder“ und stehen geistliche und weltliche in unbefangener Mischung neben einander. Nach und nach aber gewinnt die weltliche Seite, gewinnen Heiterkeit und ausgelassener Humor die Oberhand, und die Tendenz der niedrigen Belustigung, des Grillenvertreibens und Possenreißens drängt sich cynisch in den Vordergrund. „Lieblich“ oder „lustig zu singen“ bezeichnet bei den frühesten Sammlungen den anspruchslosen Grad von Fröhlichkeit, den die Lieder bezwecken und versprechen. Später jedoch nennen sich die Texte von freien Stücken „possierlich“, „hochzeitliche Gesänge“ treten auf, „Teutsche Gesäng“ erscheinen mit „Täntzen“ oder „Däntzen“ verbunden; der Katalog von 1609 verzeichnet u. a. einen „musikalischen Grillenvertreiber“ ohne Namen des Verfassers, und unter Melch. Franck's höchst zahlreichen Arbeiten finden sich „musikalische convivia“. Im Jahr 1650 erscheint sogar eine „teutsche neue kurzweilige Tafel-Musik von Gesprächen, Quodlibeten und andern ehrbaren Schnitzen und Schnacken“. Besonders charakteristisch ist für die damalige Dichtung und demzufolge auch für die Stoffe und Texte unserer Lieder die eindringende Sentimentalität und Süßlichkeit. Schon seit 1600 begegnet man fast nur tändelnden, verschnörkelten Titeln auf den Liedersammlungen, denen man es ansieht, daß die Kunst nur noch für ein Spiel galt, bei dem es auf gediegenen Inhalt der Werke und auf bestimmte Ankündigung dieses Inhalts auf den Titeln nicht mehr ankam. Solche blumige oder mythologisirende Aufschriften, die sich gern mit Symbolen verbrämen und hinter Allegorien verstecken, sind entweder nur ein äußerer Zierrath, oder ein Kennzeichen bloß zum Schein, das zwar, um möglichst untrüglich zu sein, recht apart gewählt sein mußte, aber für den Charakter der Gesänge selbst völlig bedeutungslos war. Solche Titulaturen sind z. B. „Unstrutische Polyhymnia“, „Musikalisches Tafelkonfekt“, „wohlerstiegener Tannenberg“, „musikalisches Rosengärtlein“, „Lilia musicalia“, „Venus Kränzlein“, „Venus Glöcklein“, „gülden Venus Pfeil“, „Studenten Gärtlein“, „Theatrum amoris“, „venerische Gesäng“ mit „amorosischen“ Texten; auch heißt es statt „Gesänge“ oder „Lieder“ regelmäßig „Gesänglein“. Fast widerlich sind Titel, wie folgende: „Musikalisches Sträußlein von schönen wohlriechenden Blümlein, so in Venus Garten gewachsen“. (Rostock, 1624.) Oder: „Deliciae Pastorum Arcadiae, hoc est: Arkadische Hirtenfreud, darin zehn neue weltliche mit lustigen amoreusischen Textlein gezierte Pastorellen begrif-

ſen". (Hamburg, 1624.) Oder: „Muſikaliſches Rauchfäſſlein mit Gebetlein" u. ſ. w. (Nürnberg, 1625.) Ferner: „Süſſer Mandel-Kernen erſtes Pfund von ausgekernten Salomoniſchen Liebes-Worten, in 15 Geſängen". (Dresden, 1664.) Derſelben ſentimentalen Schönthuerei mit Engeln und Blumen begegnen wir auch in italieniſchen Werken oder doch ſolchen mit italieniſchen Titeln, z. B.: „Ghirlanda di fioretti musicali" (Rom, 1589), „Ghirlande di canzonette spirituali" (Augsburg, 1603), „Il Trionfo di Dori" (Venedig, 1594), „Melodia olympica" (Antwerpen, 1594), „Symphonia angelica" (Antwerpen, 1594), „Li amorosi ardori" (Venedig, 1583), „Il furti amorosi" (Venedig, 1587), „Fiori del giardino di diversi excellenti autori" (Nürnberg, 1597) u. a. Mit ähnlichem Pompe preiſen auch die damaligen Franzoſen ihre Chanſons an, z. B.: „L'excellence des chansons musicales", „La fleur des chansons", „Le jardinet de musique, contenant plusieurs belles chansons françaises" u. ſ. w. Beſſer ſteht's, wenn bereits eine innere Beziehung zwiſchen dem Titel und den Geſängen ſtattfindet, indem erſterer den Inhalt und Charakter der Tonſtücke beſtimmt angiebt. So z. B. „La Nascità di Sansone annunziata dall' Angelo", „L'onnipotenza glorificata da' tre fanciulli nella fornace di Babilonia", oder noch beſſer, wenn Tongemälde beſtimmter Ereigniſſe und Scenen ſich auf dem Titel klar und kurz ankündigen, z. B. „le Printemps", „le Chant des oiseaux", „la Bataille" u. a. Dagegen iſt es eben kein Gewinn für die Lieder, wenn ihre Texte „auf ſonderbare Namen gerichtet" werden, wenn man in fremdartige Kunſtgattungen übergreift und z. B., wie Prätorius 1611, mit „teutſchen Liedern engliſche Comedien" verbindet u. ſ. f., ja wenn man ſogar die verſificirten „täglichen Gedenkſprüche", die ſogenannten „symbola", von Fürſten und Herren oder von hochberühmten Männern, wie Luther und Melanchthon, „neben andern mehr ſchönen Liedlein" für Stimmen und Inſtrumente in Muſik ſetzt. Auch Spektakelſtücke fangen an Lärm zu machen, wie wenn der Deutſche Demant — vielleicht nach dem Vorgange des Franzoſen Jannequin — 1600 eine „Ungariſche Heerdrummel" (Trommel) und 1615 ein „Tympanum militare", eine Kriegstrommel, erſchallen läßt. Im Ganzen darf man behaupten, daß im Laufe des 17ten Jahrhunderts kaum eine einzige Liederſammlung einen einfachen, vernünftigen Titel trägt, wie etwa „Geiſt- und Weltliche Lieder mit Melodien", der ſich nur ganz vereinzelt findet.

Muſikaliſch aber markirt ſich die eingeriſſene Entſittlichung und Verwäſſerung darin, daß man den alten Mutterboden des Volksliedes verließ und ſich der eignen Erfindung in die Arme warf, daß man die Stimmigkeit des Tonſatzes preisgab und den Tonſatz leichten Kaufs bis auf wenige, handwerksmäßig hingeworfene Stimmen verdünnte, denen einzelne beigegebene Inſtrumente zur täuſchenden Beſchönigung dienten. Die Geſangliteratur des 17ten Jahrhunderts rankt ſich nicht mehr um den Stamm der alten Originalmelodien, jener kräftigen oder friſchen Weiſen, die ſo lange das Fundament und den Schmuck des mehrſtimmigen Tonſatzes ausgemacht hatten; ſtatt ihrer erſinnt man eigne Kantilenen, die, bei der ſittlichen und produktiven Erſchlaffung des Zeitalters, ungleich kraft- und ausdrucksloſer, geſuchter und ſüßlicher waren, als das volksthümliche Erbe der Vorzeit. In gleicher Weiſe ſcheut man die mühe- und ehrenvolle Arbeit des vielſtimmigen Tonbaus und begnügt ſich, nur noch ein Paar beliebige Stimmen in den ausgetretenen Gleiſen der einſt ſo wohl durchdachten Kontrapunktik neben einander herlaufen zu laſſen. Zuletzt ſchrumpft die ganze vormalige Herrlichkeit der Polyphonie ſogar auf eine einzige Stimme zuſammen, die — obwohl muſikaliſch ein mächtiger Fortſchritt und das langgeſuchte Ziel der ganzen bisherigen Entwickelung — dennoch vorläufig, bei ihrer Mattigkeit und Gefühlsleere, nicht anders denn als Verluſt des frühern Reichthums, als ſchwindſüchtiges Verenden der ſonſt ſo kraft- und arbeitsreichen Epoche empfunden werden kann.

5. Schließlich iſt noch auf eine, kulturhiſtoriſch bedeutſame Erſcheinung hinzuweiſen, welche die Entwickelung des mehrſtimmigen Liedes die ganze Periode hindurch begleitet: nämlich auf den zunehmenden gegenſeitigen Austauſch der nationalen Liederſammlungen unter einander, auf die kosmopolitiſche Verbreitung des mehrſtimmigen Liedes unter den damaligen Kunſtvölkern. Die Liederwerke fangen im Verlauf unſerer Periode an, über ihre engere Heimath hinaus zu gehen und auch für die übrigen geſangliebenden Nationen beſtimmt zu werden; das kontrapunktirte Lied durchbricht die Schranke ſeines nationalen Urſprungs und wird weltbürgerlich, univerſell — ſoweit dies für den damaligen, noch eingeengten Welthorizont möglich war. Die Gründe hierfür waren zunächſt hiſtoriſche. Ganz abgeſehen davon, daß muſikgelehrte Niederländer ſchon früher nach Italien und Deutſchland eingewandert waren, hatten durch Kaiſer Karl's V.

Doppelregierung Niederländer und Spanier in Deutſchland Eingang gefunden und noch mehr hatte der 30jährige Krieg Fremde aller Länder über Deutſchland zerſtreut und Deutſche mit Ausländern in Verkehr gebracht. Jetzt aber vollzog ſich der Austauſch auch muſikaliſch, indem der kontrapunktiſche Tonſatz, als etwas Typiſches und überall Gleiches, Dank der niederländiſchen Propaganda, ſich bei allen damaligen Muſikvölkern eingebürgert hatte und von allen gleichmäßig ausgeübt wurde. Kam hierzu nun — was damals wirklich geſchah — die ſociale Berührung und Miſchung der Nationen mit einander, ſo gingen ſofort auch die Erzeugniſſe der kontrapunktiſchen Satzkunſt, die Liederſammlungen, von einem Volke an das andere über. Und was ſich etwa Eigenartiges in den nationalen Tonſätzen fand, alſo die ſpecifiſch italieniſchen, franzöſiſchen, deutſchen Liedgattungen, das ſteigerte nur das Verlangen nach gegenſeitiger Mittheilung und half dieſe Mittheilung ſelbſt verwirklichen.

Dies erhellt unverkennbar aus dem Umſtande, daß die Liederſammlungen, nachdem ſie Anfangs bloß Originalgeſänge eines einzigen Volkes enthalten hatten, ſpäter wirkliche Sammelwerke wurden und auch Lieder anderer Völker und Sprachen aufnahmen. In den erſten Decennien nach 1500, wo man überhaupt Liederſammlungen zu veranſtalten anfing, begegnet man kaum einem einzigen ſolchen Miſchwerke, ſondern in der Literatur des deutſchen Liedes nur deutſchen Tonſätzen, in der franzöſiſchen nur franzöſiſchen Chanſonbearbeitungen, bei den Italienern entweder nur italieniſchen Originalweiſen, oder doch von italieniſchen Sammlern herausgegebenen Werken. Seit 1540 jedoch trifft man häufiger auf ſolche Kollektivunternehmungen, in denen ſich Geſangſtücke aller damaliger Kunſtvölker vereinigt finden. So enthält gleich die erſte Sammlung in der Gattung der 3ſtimmigen „Tricinia“ (1542) eine Anzahl von 89 weltlichen Geſängen älterer und neuerer, meiſt niederländiſcher Tonſetzer, und zwar „latina, germanica, brabantica et gallica“; und bald darauf (1545) erſcheint an demſelben Verlagsorte eine ganz ähnliche Sammlung, nämlich 2ſtimmige „Bicinia“, unter dem Titel: „Bicinia gallica, latina et germanica“, 198 Geſänge ebenfalls meiſt von Niederländern und nur wenige von Deutſchen enthaltend. Ähnlich ſind die früheſten Chanſonſammlungen (ſeit 1527) rein franzöſiſche Unternehmungen, nämlich Bearbeitungen nationaler Volksmelodien, in Paris, Lyon oder Antwerpen herausgekommen. 1555 aber erſcheint von Orl. Laſſo eine Sammlung: „Dixhuict Chansons Italiennes,

six Chansons Françoises et six Motetz faicts à la nouvelle composition d'aucuns d'Italie" — alſo ein Sammelwerk italieniſcher, franzöſiſcher und deutſcher Singweiſen in mehrſtimmiger Bearbeitung; und 1560 tritt von demſelben Meiſter eine ganz analoge Sammlung an's Licht: „Chansons à quatre parties. Livre XIV., contenant XVIII Chansons Italiennes, VII Chansons Françoises et VI Motetz" u. ſ. w. (Antwerpen, Tylman Suſato). Ja dies Sammelwerk erlebte, bei der Beliebtheit des Meiſters, 1582 ſogar eine neue Auflage unter dem Titel: „Le trésor de musique d'Orlando de Lassus, prince des musiciens de nostre temps, contenant ses chansons françoises, italiennes et latines à quatre, cincq et six parties" u. ſ. w. — alſo auch hier wieder eine Vereinigung national verſchiedener Melodien in noch umfangreicherer Weiſe. Von derartigen Sammlungen war, wie geſagt, früher keine Rede geweſen.

Sodann aber machen die Tonſetzer ihre Sammlungen auf mehrfache Art auch andern Völkern zugänglich: zunächſt dadurch, daß ſie die Titel und Texte der Lieder in verſchiedenen Sprachen geben, nämlich deutſch, franzöſiſch, italieniſch und zum Überfluß auch lateiniſch, alſo in denjenigen Sprachen, in denen von jeher gedichtet und geſungen worden war und auch das mehrſtimmige Lied jener Zeit erklang. Anfangs erſchienen die Liederſammlungen natürlich nur in der Landesſprache, die dem Volke allein verſtändlich war und daher auch ein Werk allein in's Publikum bringen konnte. Nach und nach aber, als man mit der neuen Kunſt ſchon vertrauter geworden war, mochte man den Blick wohl weiter ſchweifen laſſen und das Bedürfniß empfinden, das Lied auch in anderer Geſtalt, in einem neuen Idiom, d. h. bei denjenigen Nationen kennen zu lernen, die es gleichfalls ſelbſtändig pflegten. Denn war das kontrapunktiſche Lied einmal das herrſchende der Zeit und der Geſchmack daran ein allgemeiner, ſo zeugte es nur von Intereſſe für die beliebte Kunſtgattung, wenn man ſie auch außerhalb der Heimath aufſuchte und das Lied des Auslandes in den eignen National- und Hausgeſang aufnahm. Daß es faſt nur deutſche Meiſter ſind, welche ihre Lieder auch in der Fremde verbreitet zu ſehen wünſchten, war wohl weniger Anmaßung, als ein Bewußtſein von den Vorzügen gerade des deutſchen Liedes. Sie mögen gefühlt haben, daß ſchon die Volksweiſen nirgends dieſe Innigkeit der Empfindung, dieſe ſchlichte Treuherzigkeit des Ausdrucks hatten, als am deutſchen Herde, und ebenſo, daß auch der künſtliche

Tonsatz, obwohl unbeholfener und weniger gesanglich als der italienische und französische, nirgends so streng schulgerecht, so scharfsinnig und gründlich durchgearbeitet erscheine, als eben in ihrer Hand, in der Hand deutscher Meister. Ja vielleicht hat sie, halb unbewußt, die Tendenz geleitet, im deutschen Liede ein Gegengewicht gegen den oberflächlichen Liedergesang des Auslandes aufzustellen und einen wechselseitigen Austausch der nationalen Liedbearbeitungen einzuleiten, der den einzelnen nationalen Tonsätzen nur zum Vortheil, dem deutschen Liede aber nur zur Ehre gereichen konnte. Während daher die Titel der frühern Liedersammlungen, wie z. B. der Öglin'schen, Heinr. Finck'schen, der Attaingnant'schen Chansons u. s. w. immer nur in der Muttersprache abgefaßt sind, schreibt Orl. Lasso, der überhaupt der kräftigste Anwalt des deutschen Liedes unter den Völkern Europa's ist, einer Liedersammlung (München, 1573) den Titel in vier Sprachen vor. Derselbe lautet: „Sex cantiones latinae quatuor vocum, adiuncto dialogo octo vocum; sechs teutsche Lieder mit vier stimmen vnd einem Dialog mit acht stimmen; Six Chansons françoises nouvelles à quatre voix avecq un dialogue à huict; Sei Madrigali nuovi a quattro, con un dialogo a otto voci". Ferner führt das Jahr 1590 ein Werk von Zaccari auf, betitelt: „Soave e diletevole Canzonette a quattro voci. Liebliche vnd kurtzweilige Liedlein mit vier Stimmen" — also gleichfalls in den Sprachen beider Nationen, derjenigen, die schon damals für die sangbegabtesten gelten mochten.

Eine ganz verwandte Erscheinung war es, wenn man Lieder, die ursprünglich nur in der Landessprache des Komponisten erschienen waren, später in andere Sprachen übersetzte, ohne musikalisch daran zu ändern — was gleichfalls früher nicht vorgekommen war; und zwar konnte die Übersetzung entweder vom Komponisten selbst, oder von spätern Herausgebern herrühren. So gab z. B. J. Pühler (München, 1582) „etliche außerleßne, kurtze, gute geistliche vnd weltliche Liedlein mit 4 Stimmen" von Orl. Lasso, die zuvor „in Frantzösischer Sprach außgangen, jetzund aber allen Teutschen Liebhabern der Edlen Music zu günstigem gefallen mit Teutschen Texten, soviel (one verenderung der Harmonien) immer möglich geweſt, vnd mit des Herrn Authoris bewilligung, in Truck"; diese „Frantzösische Liedlein mit 4 stimmen", sagt Pühler in der Dedikation, seien „zu Antdorff (Antwerpen) durch Jacobum Susatto Buchtrucker

außgangen". Aber weil sie in dieser Sprache unverständlich gewesen, habe er „in solche (d. h. Frantzösische) Melodien und Notten Teutsche wort applicirt". Ebenso ist eine Sammlung von Pinelli (1584) „aus welscher Sprache verteutscht". Ähnlich erschienen 1595 „Threni amorum, weltliche Lieder mit fünff Stimmen, hiebevor in welscher Spraach gesatzt. Jetzund aber mit lieblichen teutschen darunter applicirten Texten in Truck geben. Durch Abraham Ratzen. Nürnberg, 1595". Von dem berühmten Italiener Orazio Vecchi gab Valentin Haußmann (Nürnberg, 1601) „drey classes der vierstimmigen Canzonetten auff's new mit Unterlegung Teutscher Text in Truck". Der Franzose Jannequin giebt seine vorzüglichsten Tongemälde 1545 in Venedig auch für Italiener heraus und von Orl. Lasso erscheint unter dem Titel: „Meslanges" (Paris, 1576) „eine Auswahl seiner schönsten Werke" für das französische Publikum. Der Deutsche Lindner sammelt aus den vorzüglichsten Druckwerken Italiens eine Auswahl von fast 200 Madrigalen und Napolitanen und veröffentlicht sie unter dem Titel „Gemmae musicales" (Nürnberg, 1588 — 1590) in drei „Büchern". Man sieht: die nationalen Gattungen verlieren Lokalton und Lokalfarbe und erweitern sich zu einem Allgemeingut der Völker. Deutsche Meister geben ihre Erzeugnisse in Italien heraus und Italiener die ihrigen in Deutschland; französische Tonwerke erscheinen in italienischer Übersetzung und italienische Originalkompositionen werden, in's Deutsche übertragen, dem deutschen Publikum zugänglich gemacht. Venedig vertauscht seine Rolle als Verlagsort mit Wien, und Paris überläßt seine Tonwerke an München oder Antwerpen. Vor Jahrhunderten war das Volkslied im Munde der „Fahrenden" durch die Länder gezogen; jetzt ist auch das Kunstlied auf der Wanderschaft, es ist ein Objekt der nationalen Gütergemeinschaft geworden, um dessen Besitz die Völker wetteifern.

Weiter noch trug zur Verallgemeinerung des Liedes bei, daß die Originalgattungen des einen Volkes von andern geradezu nachgeahmt wurden. Hauptsächlich dem italienischen Gesange mit seinen zahlreichen Varietäten ist diese Aufmerksamkeit von Seiten des Auslandes widerfahren, zumal von Deutschland, für dessen Tonsatz jener fortan mustergültig wurde. Schon seit Ende des 16ten Jahrhunderts erscheint auf den Titeln deutscher Liedersammlungen der Zusatz: „auff eine neue Art und Manier zu singen", „auf eine sondere Art und Manier gesetzt", „auf eine sonderliche Invention komponirt", „auf neapolitanische Art kompo-

nirt", „nach neapolitanischer Art zu singen" u. s. w. Und zwar war diese neue oder neapolitanische Art der leichte Tonsatz der „Villanellen", d. h. Bauernlieder, welche man, als die populärste Gattung des italienischen Kunstliedes, im deutschen Gesange nachahmte; giebt es doch sogar deutsche Musiker in jener Zeit, z. B. Regnart und Lechner (um 1570 und 80), welche fast ihre ganze produktive Kraft in Kompositionen „nach Art der welschen Villanellen" erschöpft haben. Im weitern Verlauf erscheinen dann auch andere italienische Musikgattungen, z. B. Kanzonen, Galliarden, Paduanen oder Pavanen, Couranten u. a. in den deutschen Tonsatz aufgenommen. Vornehmlich aber wurde das Madrigal, das Anfangs (seit 1536) fast ausschließlich von italienischen Meistern, später aber auch von Niederländern und Deutschen gepflegt worden war, Vorbild für die schwerfällige Kontrapunktik Deutschlands, ja es übte sogar, fast mit despotischer Alleinherrschaft, einen sehr tiefgreifenden Einfluß auf die gesammte damalige Musikproduktion. In den deutschen Gesang bürgert sich das Madrigal seit ungefähr 1600 vollständig ein und die deutschen Lieder setzen die Firma „Madrigalia" seit jener Zeit selbst auf ihre Titel; auch das Anhängsel zur Originalgattung, nämlich die „Dialoge" und das „Echo" wandert in die deutsche Fremde mit hinüber. — Aus all dem Gesagten aber gewinnen wir die eine Überzeugung — und auf diese kam es uns ja eben an: der Tonsatz des einen Volkes geht an die andern über, das Lied wird, soweit dies damals möglich war, kosmopolitisch.

Stellt man sich endlich die gesammte Produktivität der damaligen Gesangvölker im Liede zu einem überschaulichen Totalbilde zusammen, so ist man erstaunt und erfreut zugleich über diese Fülle von Schaffenskraft bei den Tonsetzern, über diesen Wetteifer des Volkes in der allgemeinen Liebe zum Gesange. Den Anfang machen, gleich mit Beginn des 16ten Jahrhunderts, die Italiener durch Herausgabe der 9 Bücher Frottole, dieser bei ihnen allverbreiteten Gattung von Bänkelgesang. Dann folgen mit höchst wichtigen und inhaltreichen Sammlungen im eigentlichen „Liede" die Deutschen und ergänzen durch die Gediegenheit ihres Tonsatzes die leichtfertigen Gassenhauer des Südens. Und noch sind die Deutschen in der Veröffentlichung immer neuer und bedeutender Liedersammlungen begriffen, so treten in Italien schon die neuen Gattungen der Madrigale, Villanellen, Kanzonen u. s. w. zu Tage, denen die Deutschen Gesänge „nach Art der welschen Villanellen", Tänze und

Tanzlieder auf dem Fuße folgen laſſen. Aber noch während dieſer reichen und vielſeitigen Thätigkeit ſind auch die Niederländer und Franzoſen auf dem Schauplatz erſchienen, ſo daß nun das ganze muſikaliſche Europa in den Schranken der Rennbahn ſteht und das Lied, indem es von allen Seiten zugleich und in den verſchiedenſten Tonarten und Modifikationen angeſtimmt wird, eine faſt erſchöpfende Pflege findet. Dabei iſt es von beſonderm Intereſſe zu ſehen, wie die Hochfluth der Produktion mit wechſelndem Wellenſchlage ſich durch die Länder und Völker dahinwälzt, wie ein Mal Italien, dann Deutſchland im Vordergrunde ſteht, wie in dem einen Decennium auf dieſer Gattung, im nächſten auf jener der Schwerpunkt der Thätigkeit ruht, wie ſich die Nationen und die Liedgattungen durcheinander ſchieben und drängen; und wie endlich, nachdem all die mannigfaltigen Formen eine nach der andern ſich gefeſtigt haben, alle mit einander in gleichzeitiger Ausübung daſtehen und die vereinte Gunſt der Völker genießen. Man wird vom äſthetiſchen Standpunkte nicht ungegründete Bedenken gegen das mehrſtimmige Lied überhaupt erheben können; aber dieſe Vielſeitigkeit der Erfindung trotz des beſchränkten Kreiſes, dieſe Energie der Arbeit trotz des undankbaren Stoffes wird man bewundern müſſen, mit mehr Recht bewundern, als die überſtrömende Produktionsfülle ſpäterer Zeiten. Denn je weiter in die Neuzeit herein, wo Kunſtgeſchmack und muſikaliſche Bildung ſich mehr und mehr verallgemeinern, deſto leichter iſt auch die muſikaliſche Kompoſition, deſto leichtfertiger wird ſie geübt, deſto weniger hat ſie neben ihrem muſikaliſchen auch einen ethiſchen Werth. Damals aber, bei noch ſeltener Kunſtbildung, war die Kompoſition nicht bloß eine Sache des Talents, der Naturgabe, ſondern zugleich ein Akt ſittlicher Willensſtärke, jedes Tonſtück ein Triumph des kombinirenden Verſtandes über die abſchreckenden Schwierigkeiten der Satzkunſt.

Solche Geſichtspunkte, wie die hier aufgeſtellten, haben den Vortheil, daß ſie wenigſtens äußerlich mit dem betreffenden Gebiete bekannt machen und, gleich flüchtigen Streiflichtern, die Entwickelung im Allgemeinen ahnen laſſen. Aber es kommt darauf an, dieſe Entwickelung ſelbſt zu erkennen und vor Allem die Geſetzmäßigkeit zu erforſchen, von der jene beherrſcht geweſen iſt: denn dieſe Geſetzmäßigkeit, welche den objektiven Geſchichtsverlauf zu Stufen und Richtungen, zu Gruppen und Maſſen gliedert, muß zugleich das Theilungsprincip für die wiſſenſchaftliche Behandlung des Geſammtſtoffes, die Anordnung für die nachkon-

ſtruirende und nacherzählende Darſtellung enthalten. Aber dieſe Geſetzmäßigkeit zu ergründen und dies Theilungsprincip aufzuſtellen, hat gerade in der kontrapunktiſchen Muſik ſeine beſondern Schwierigkeiten, weil hier, bei der typiſchen Natur dieſer Muſikſtufe, eine Fortſchrittsbewegung, eine Vervollkommnung am Wenigſten wahrzunehmen iſt. Denn eine ſolche findet offenbar nur da Statt, wo etwas aus kleinen, rohen Urformen, aus wenigen Keimen oder Elementen, im Streben nach dem Vollkommnen ſich allmälig einen immer geiſtigern Inhalt giebt und dieſen in einer beſtimmten Kunſtform zu immer ſprechenderer Erſcheinung zu verkörpern trachtet. Dies aber findet auf die kontrapunktiſche Behandlung des Geſanges keine Anwendung. Der Text war, nach ſeinem Geiſtes- und Gefühlsgehalt, den Tonſetzern gleichgültig, ihn zu adäquatem Ausdruck in der Muſik zu bringen oder gar das Lied über die Kontrapunktik hinaus zur Einſtimmigkeit fortzutreiben, nicht ihre Abſicht; nach dieſer Seite irgend einen Fortſchritt ausſpüren zu wollen, wäre eitles Bemühen. Das Einzige, worin ein Zuwachs oder eine Beſſerung möglich war, würde die methodiſche Gewandtheit, die Kunſt der Stimmenführung und Stimmenverflechtung ſein, und ſcheint daher von dieſer die Theilung des Geſammtgebietes hergenommen werden zu müſſen.

Nun thun ſich aber auch noch von andern Seiten verſchiedene Möglichkeiten für die Partition auf, die, weil ſie ſämmtlich gleichberechtigt zu ſein ſcheinen, dem Hiſtoriker die Entſcheidung nicht wenig erſchweren, wenigſtens ſo lange erſchweren, als er nicht zum letzten Nerv der Entwickelung vorgedrungen iſt. Soll die Theilung — ſo kann man fragen — von den Nationalitäten hergenommen und das mehrſtimmige Lied zuerſt bei den Niederländern, dann bei den Deutſchen u. ſ. w. der Reihe nach behandelt werden? Oder ſpricht ſich ſchon in der zufälligen Aufeinanderfolge der Gattungen eine Geſetzmäßigkeit der Entwickelung aus? Keins von Beidem: denn die Nationen ſind, wenn nicht bloß der ruhende Hintergrund, auf welchem die muſikaliſche Bewegung vorüberzieht, ſo doch nur die äußerlichen Organe, deren ſie ſich zu ihrer Realiſirung bedient hat. Auch treten die Nationen damals noch nicht zu ausgeprägten muſikaliſchen Unterſchieden auseinander, vielmehr beherrſcht der Kontrapunkt, als die einzige und überall gleiche Methode, ſämmtliche Völker und faßt ſie in *eine* uniforme Maſſe zuſammen. Und die Gattungen des kontrapunktiſchen Geſanges ſind nur die bunten Segmente des Kreiſes, in deſſen geſchloſſener Rundung die Entwickelung ſich vollzieht; die Entwicke-

lung selbst aber, dieser inwendige Prozeß kleiner Formerfindungen und methodischer Besserungen, ist damit bei Weitem noch nicht erkannt. Ja selbst, wenn man diesen methodischen Prozeß als das eigentliche Movens der Bewegung festhält, wird man noch darüber im Ungewissen sein, welche Fortschritte die wirklich bedeutsamen sind, welche Gesetzmäßigkeit sich in ihnen offenbart, welche Partition der Darstellung zu Grunde zu legen sei. Soll z. B. darin die Entwickelung bestanden haben, daß sich die Stimmen von einer kleinen Anzahl zu immer größerer Menge steigerten? oder daß die kontrapunktische Liedbehandlung sich Anfangs noch syllabisch unbehülflich an den Text klammerte, die spätere dagegen sich zu immer freierer Figuration in Läufen und Verzierungen belebte? Oder darf vielleicht der Gegensatz von homophoner und polyphoner Satzweise als maßgebendes Theilungsprincip angenommen werden? Jedoch auch dies erweist sich als unhaltbar, da aus dem ganzen Verlaufe der Periode durch alle Gattungen des Liedes hindurch erhellt, daß beide Behandlungsweisen des Tonsatzes unter allen Nationen und von sämmtlichen Tonsetzern gleichmäßig angewandt worden sind, daß sich in allen Liedersammlungen Gesänge im einfachen Kontrapunkt und dicht daneben, mitunter über eine und dieselbe Melodie, solche im mehrfachen Kontrapunkt finden. Sodann wiederum kann es scheinen, als müsse derjenige Prozeß gerade für die Liedentwickelung der bestimmendste gewesen sein, welcher dem Liede als solchem, der allmäligen Entfaltung der Liedmelodie zur Selbständigkeit am Meisten Rechnung getragen habe, indem von den parallelen Stimmen des polyphonen Gesanges immer mehre zurückgetreten seien, immer entschiedener die Einstimmigkeit als das gesuchte Ziel angestrebt worden sei. Und dennoch ist auch dieser scheinbar einleuchtende Gesichtspunkt trügerisch. Denn nicht der Begriff des Liedes leitete die Kontrapunktisten, sondern der harmonischen Verflechtung der Stimmen, der Kunst des Tonsatzes an und für sich galten ihre mühsamen Formoperationen. Und da mußte es ihnen natürlich als ein Vorzug, als ein wachsender Gewinn erscheinen, wenn sie die Mehrstimmigkeit immer reicher gestalteten und, statt auf den melodiösen Einzelgesang loszusteuern, jede einzelne unter den vielen Stimmen möglichst melodisch und sangbar führten. Je mehr Stimmen, je selbständiger jede einzelne Stimme, desto besser; die numerische Zunahme des Tonsatzes an Stimmen und die Zunahme jeder einzelnen Stimme an melodiöser Sangbarkeit muß ungefähr

den Fortschritt der Entwickelung, die Scheidung der Periode zu bestimmten Stufen des Fortschritts bezeichnen.

Um es bestimmt auszusprechen: *der innerste Pulsschlag der Entwickelung ist das Verhältniß, in welchem die melodieführende Stimme zum Gesammtkomplex der Stimmen steht*: ob jene nur die verhüllte Grundlage des Liedes oder der klar heraustretende, dominirende Führer der Begleitungsstimmen ist; ob sie von der neugewonnenen Harmoniefülle der übrigen Stimmen verschlungen wird, oder ob sie sich schon als gefühlvolle, gesangliche Melodie zu erkennen giebt, der sich die übrigen Stimmen unterordnen. Mit diesem Gegensatz trifft aber wunderbarerweise ein anderer zusammen, der sich der historischen Betrachtung von einem andern Standpunkte aus ergiebt, im Grunde aber auf ein und dasselbe Sachverhältniß hinauskommt: nämlich der Gegensatz von schon *vorhandener*, entlehnter und von *frei erfundener*, künstlich geschaffener *Melodie*. Jene erstere Stufe nämlich, wo die Grundmelodie des Tonsatzes in der Stimmenmasse verschwand, war genau dieselbe, wo die Tonsetzer die Grundmelodie fertig aus dem Volks- und Kirchengesange entnahmen; und ebenso war die zweite Stufe, die der frei und selbständig hervortretenden Melodie, diejenige, wo die Tonsetzer sich die Melodie aus eigner Erfindung schufen. Mit andern Worten: so lange die Kontrapunktisten mit dem Tonsatz als solchem, mit Bewältigung der Methode zu thun hatten, konnten sie noch kein Verlangen fühlen, die zu Grunde liegende Melodie selbst zur Geltung zu bringen, vielmehr machen alle Stimmen zusammen den Tonsatz aus, jede einzelne hat das gleiche Recht, fordert die gleiche Aufmerksamkeit, wie alle übrigen. Sobald aber die Tonsetzer der Methode Herr geworden sind und der Melodie als des stillschweigenden Zieles der ganzen Satzkunst inne werden, schreiten sie sofort auch zu eignen melodischen Versuchen, haben sie sofort auch ein Interesse, ihre selbsterfundenen Melodien auf irgend eine Art hörbar zu machen. Beide Erscheinungen sind in der That durchaus kongruent, fallen je in dieselben Zeitabschnitte, spiegeln eine und dieselbe geschichtliche Wahrheit nur von verschiedenen Seiten. Der größern Verständlichkeit halber wird es jedoch gerathener sein, die *Entlehnung* der Grundmelodie *einerseits* und die *freie Erfindung* derselben *anderseits* als die charakteristischen Kennzeichen der beiden Hälften der Periode aufzustellen.

Von anderer Seite ist wohl *die Partition* der Periode vorgeschla-

gen worden, welche sich auf den Gegensatz der stetig in einer Stimme liegenden und anderseits der bruchstückweise an sämmtliche Stimmen vertheilten Melodie stützt. Man hat sich hierfür auf die Thatsache berufen, daß die Liedmelodie im ersten Verlauf der kontrapunktischen Behandlung allerdings einer einzigen Stimme, meist dem tenor, demnächst dem Diskant, fortlaufend übertragen sei, später aber, bei wachsender Herrschaft über die Methode, satzweise und in einzelnen Fragmenten von allen Stimmen übernommen werde. Nur haben diejenigen, welche diese Theilung empfehlen, ausschließlich den frühern Abschnitt unseres Zeitraums im Auge, wo allerdings jene beiden Methoden nach einander zur Anwendung gekommen sind: die Liedbearbeiter bis Senfl inclus. halten die Grundmelodie, ganz wie sie dieselbe aus dem Kirchen- und Volksgesange überkamen, fest und führen sie daher auch in einer der beiden Hauptstimmen in stetigem Flusse durch; die Nachfolger Senfl's dagegen, hauptsächlich le Maistre und Scandellus, zerlegen die Melodie in Stücke und lassen deren eins und das andere abwechselnd von dieser, dann von jener, dann von einer dritten Stimme u. s. w. gesungen werden. Um aber eine die ganze Periode umfassende Partition zu gewinnen, muß man auch die ganze Periode, also auch die Entwickelung nach Senfl in's Auge fassen. Und da ergiebt sich denn allerdings eine andere Gesetzmäßigkeit, welcher sich die soeben angeführte nur als eine partiale, für die frühere Zeit gültige einreihet: nämlich die von uns vorgeschlagene Fortbildung der Liedmelodie von der unselbständigen Verborgenheit hinter dem Gesammtkomplex der Stimmen zur frei und hell hervorklingenden Selbstherrschaft, natürlich mit Unterordnung der übrigen Stimmen in melodischer und rhythmischer Hinsicht. Dieser Gegensatz und die auf ihm beruhende Partition umspannt nicht nur den ganzen Zeitraum der kontrapunktischen Liedbehandlung, indem sie sämmtliche Phasen und Modifikationen des Liedes, sämmtliche hierher gehörige Tonsetzer und Tonwerke in Betracht zieht, sondern sie ist auch nach unserm Dafürhalten die gründlichste, weil sie in der That auf das letzte und einfachste Princip, auf den einfachen Gegensatz in der Stellung der Liedmelodie zum Tonsatz im Ganzen zurückgeht. In dieser Überzeugung haben wir denn dem eigentlich historischen Theile unserer Darstellung diesen Gegensatz als Theilungsprincip zu Grunde gelegt und erhalten demgemäß als Hauptmassen folgende beide Hälften: das kontrapunktische Lied auf der Grundlage entlehnter Volks- und Kirchen-

melodien, und sodann: das kontrapunktische Lied über frei erfundene, mehr und mehr melodisch werdende Singweisen.

Es ist nämlich unverkennbar, daß in der ganzen ersten Hälfte der Periode — im deutschen Tonsatz bis Senfl (um 1550) — die Grundmelodie des Liedes nicht nur aus dem Volks- und Kirchengesange genommen wird, sondern daß sie zugleich bloß der äußerliche Anlaß zu der theoretischen Arbeit des Tonsatzes, nur die konstruktive Basis, nur Material und Inhalt für den polyphonen Tonbau ist, daß sie aber als wirkliche Liedmelodie, als lyrischer Gesangerguß noch nicht zur Geltung kommt, vielmehr unter dem wirren Zusammenklange der mitgehenden Stimmen verdeckt bleibt. Und dieser Wahrheit gegenüber ist es denn allerdings nur ein unwesentlicher Unterschied, ob die Melodie in einer Stimme oder bruchstückweise in allen erklingt, ob sie aus einer Stimme in eine andere, etwa aus der Oberstimme in eine der Unterstimmen ohne Veränderung der Harmonie verlegt werden kann u. s. w.; zu ihrem Rechte kommt sie in beiden Fällen nicht: die Melodie als solche, das Lied als einstimmiger Empfindungsausdruck hört thatsächlich auf. Diese erste Stufe des kontrapunktischen Liedes befaßt unter sich die ältesten Chansonbearbeitungen der Niederländer als Erstlingsstudien im mehrstimmigen Liedsatze; sodann die italienischen Frottole, gleichfalls Bearbeitungen französischer Lieder von Niederländern in den frühesten italienischen Sammlungen, und sodann die große parallele Trias: das deutsche „Lied", die französische Chanson und die niederländischen Souter Liedekens. Und zwar ist dieser Unterschied der Gattungen zugleich ein nationaler: das „Lied" ist nur deutsch, die Chanson gehört ausschließlich den Franzosen, wogegen die Souter Liedekens allerdings ein Mischwerk aus meist französischen Originalmelodien und ausschließlich niederländischen Tonsätzen sind. Zu einem wahrnehmbaren Abschluß kommt von diesen nationalen Gattungen nur das deutsche Lied und die französische Chanson, jenes im sogenannten „Quodlibet", diese in den „Tongemälden", beide mit Verarbeitung entlehnter oder erfundener Melodien zu einem Tonsatz den Gipfel dieser ersten Zeithälfte bildend: le Maistre ist der Repräsentant dieses Höhepunktes auf deutscher, Jannequin auf französischer Seite.

Von hier an aber — und dies ist die zweite Stufe der Entwickelung — löst sich die Melodie von dem erdrückenden Gewicht der mitklin-

genden Stimmen und ringt ſich zu autonomer Selbſtändigkeit, zur tonangebenden Beherrſcherin der Stimmenmaſſe empor; an die Stelle der entlehnten Volks- und Kirchenmelodie tritt, ihrer Neuheit und ihres Werthes ſich bewußt, die frei erfundene Kunſtmelodie. An dieſem Prozeß wirken ſämmtliche ſpätere Tonſetzer unfreiwillig mit; alle die kleinen Erfindungen und Modifikationen des Tonſatzes treiben ſchließlich auf dies nächſte Ziel los.

Auf der erſten Stufe wurde das Lied feſtgehalten, weil es noch kein Vorbild außerhalb ſeiner gab, das ihm hätte andre Wege zeigen können. Auf die zweite Bahn aber wird das Lied durch das italieniſche Madrigal geleitet, das überhaupt den erſten Verſuch zu ſelbſtändiger Melodieerfindung in der Geſchichte der Muſik macht. Seinem Einfluſſe verdankte die deutſche und franzöſiſche Kontrapunktik ſchon früher die allmälig geſchmeidiger werdende Melodik, die größere Gewandtheit in der Stimmenführung, die zunehmende Selbſtändigkeit der einzelnen Stimmen u. ſ. w. Durchſchlagend aber wird die Einwirkung des Madrigals erſt in dem gegenwärtigen Zeitpunkte, indem es den ſteifen, an Volksliedweiſen gebundenen Tonſatz des Auslandes von dieſer Feſſel loszumachen und ihn gleichfalls auf eigne Melodieerfindung hinzuweiſen beginnt. So zunächſt den deutſchen Tonſatz, der von hier an eine weſentlich andere Phyſiognomie zeigt, ja geradezu in ein neues Stadium der Entwickelung tritt; ſo noch mehr den franzöſiſchen, der, bei dem leichtern Naturell ſeiner Bearbeiter, von jeher eine Neigung zu ſelbſtändiger Melodieerfindung bekundet hatte.

Den Anfang dieſes Verlaufs macht die Erſcheinung, daß die Liedbearbeiter neben den noch immer benutzten Volksweiſen ſich ſtellenweiſe ſchon der eignen Erfindung überlaſſen. In dieſer Übergangs- oder Doppelthätigkeit liegt die ſpecielle Aufgabe Orl. Laſſo's — obwohl eine wahrnehmbare Einwirkung dieſes Meiſters auf das Lied nicht nachzuweiſen iſt — mehr noch diejenige le Maiſtre's und Scandellus'. Nach ihnen ſetzt ſich der begonnene Prozeß in der Weiſe fort, daß Haßler ſeine ſelbſterfundenen Melodien in Rhythmus und Wortdeklamation ſchon eng an den Text anſchließt und dabei doch den liedmäßigen Volkston wunderbar glücklich trifft. Ihm parallel arbeitet Eccard die einzelnen Liedſtrophen ſchon zu beſondern Sätzen aus und verhilft durch verſchiedene Accentuirung den bedeutſamen Wörtern zu ihrem Ausdruck. Melchior Franck dagegen, für Emancipation der Melodie von einer andern Seite her be-

müht, schmückt unter italienischem Einfluß den cantus firmus schon mit den Künsten des sogenannten contrapunto colorato, dehnt und verschnörkelt die Melodie mit blumigen Figuren und Läufen und läßt kaum noch das Gerippe der Grundgestalt stehen. Noch einen Schritt weiter in der Emancipation der Melodie thut Haußmann in seinen „Liedern und Tänzen" durch Aufstellung kurzer melodischer Phrasen, aus deren Wiederholung und Aneinanderreihung er die Liedmelodie zu gestalten sucht. Herm. Schein seinerseits nähert sich durch wechselnde Wortdeklamation und Anwendung melodischer Phrasen den Bestrebungen Eccard's und Haußmann's. Endlich nach Durcharbeitung aller dieser einzelnen Modifikationen tritt der Mann auf den Schauplatz, der mitten zwischen seinen polyphonen Tonstücken die wirklich einstimmige Melodie, mit dem vollsten Bewußtsein seiner That, klar und unverhüllt erklingen läßt — Heinr. Albert. Im Ganzen schlingt sich, wie man sieht, durch diese zweite Hälfte der kontrapunktischen Periode das Streben nach Herausgestaltung der selbständigen Liedmelodie. Anfangs nur die mechanische Leiterin der Stimmen, wird sie schließlich die langgesuchte und von nun an nie wieder unterdrückte Alleinherrscherin im Reiche des Einzelgesanges, der unverhüllte Dolmetscher der lyrischen Empfindung.

Den ganz analogen Gang nehmen, mit durchaus selbständiger und vom deutschen Liede unabhängiger Entwickelung, die kleinen italienischen Liedgattungen, die Kanzonen, Villanellen, Napolitanen, Balletti u. s. w., die gleichfalls von ihren parallelen Stimmen eine nach der andern bei Seite werfen und schließlich in der einstimmigen Liedmelodie an einem und demselben Zielpunkt mit der deutschen Entwickelung zusammentreffen. Nur das Madrigal spinnt sich, allen diesen Fortschritten Trotz bietend und nur wenig davon für sich selbst nützend, in seiner langgewohnten Mehrstimmigkeit dahin und streckt sich sogar noch, mit greisenhafter Bravour, in's folgende Jahrhundert hinüber. Übersichtlich zusammengestellt würde daher diese zweite Stufe des mehrstimmigen Liedes ein Mal das deutsche Lied (in seinem zweiten Stadium) und sodann die kleinen italienischen Liedgattungen als seine einzelnen Momente umfassen, beide mit derselben Tendenz und bei dem gemeinsamen Ziele anlangend.

Neben diesem einfach großen und, wie mir scheint, einleuchtenden Prozesse sind alle jene minutiösen Schattirungen in der kontrapunktischen Methode, auf welche theoretische Splitterrichter und Grübler so viel Gewicht legen, wie der Gegensatz von einfachem und doppeltem Kontra-

punkt, der äußerliche Unterſchied von homophonem und polyphonem Tonſatz, die ſtetige und die zerſtückelnde Melodiebehandlung ſehr verſchwindender Art, wenigſtens treffen ſie den innerſten Nerv der mehrſtimmigen Liedentwickelung nicht, vielmehr hat ſich dieſe, wie man annehmen darf, nach einer tiefern und zugleich einfachern Geſetzmäßigkeit vollzogen.

Eine überraſchende Wahrnehmung bei dieſem ganzen Verlaufe iſt es, daß, obgleich aller Geſang nur mehrſtimmig, das Lied ſelbſt nur harmoniſch vorhanden war, trotzdem die Liedmelodie als ſolche faktiſch niemals aufgehört hat. Im alten Volks- und Kirchengeſange urſprünglich entſtanden und während der letzten Jahrhunderte zu einem immer reichern Vorrath aufgeſpeichert, gehen die Liedweiſen zwar in den mehrſtimmigen Tonſatz über und verlieren unter der Hand der Bearbeiter momentan ihre muſikaliſche Selbſtändigkeit und Schönheit. Dennoch aber bleibt die Liedmelodie auch in dieſem Prozeſſe der Umgeſtaltung das wichtigſte Element: die Tonſetzer können ohne ſie nichts anfangen, ohne ſie keine Stimmen neben- und übereinander ſtellen, weder ſich noch ihre Kunſt fördern. Die Liedweiſe bleibt das Fundament, auf dem ſie fußen, das einzige Material, mit dem ſie arbeiten, der einzig verſtändliche, genießbare Inhalt, den ſie ihren verwickelten Tonſtücken geben. Mag ſie auch durch Künſteleien entſtellt ſein, mag man ſie aus dem Stimmengewirr nicht mehr heraushören — erhalten iſt ſie dennoch in den Tonſätzen, ja ſie iſt ihr beſter, ihr lebensfähigſter Theil. Zuerſt trägt und ſtützt ſie nur wie ein mechaniſches Bauglied das Gemäuer des mehrſtimmigen Satzes, ſpäter aber wird ſie der voranſchreitende, wortführende Leiter aller bei dem Kunſtbau mitredenden Stimmen und zuletzt ſogar der einzig übrigbleibende, beredte Anwalt der zurückgehaltenen Gefühle. Kurz: die Liedmelodie, klein und unſcheinbar wie ſie iſt, bekundet hier eine Zähigkeit der Lebenskraft, eine Unſterblichkeit, die nur dem wahrhaft Urſprünglichen und Gehaltvollen inwohnt. Wie ein unzerreißbarer Faden in einem ſonſt mürben Gewebe, wie ein buntgefärbter, hell blinkender Tropfen in einer trübgrauen Flüſſigkeit zieht ſich die Liedmelodie durch das träge Fahrwaſſer der kontrapunktiſchen Geſangentwickelung dahin, um endlich dieſer wüſten Fluth als glücklich gerettete Göttin voll klaren, reinen Wohllauts zu entſteigen.

α. Das mehrſtimmige Lied auf der Grundlage vorhandener Melodien.

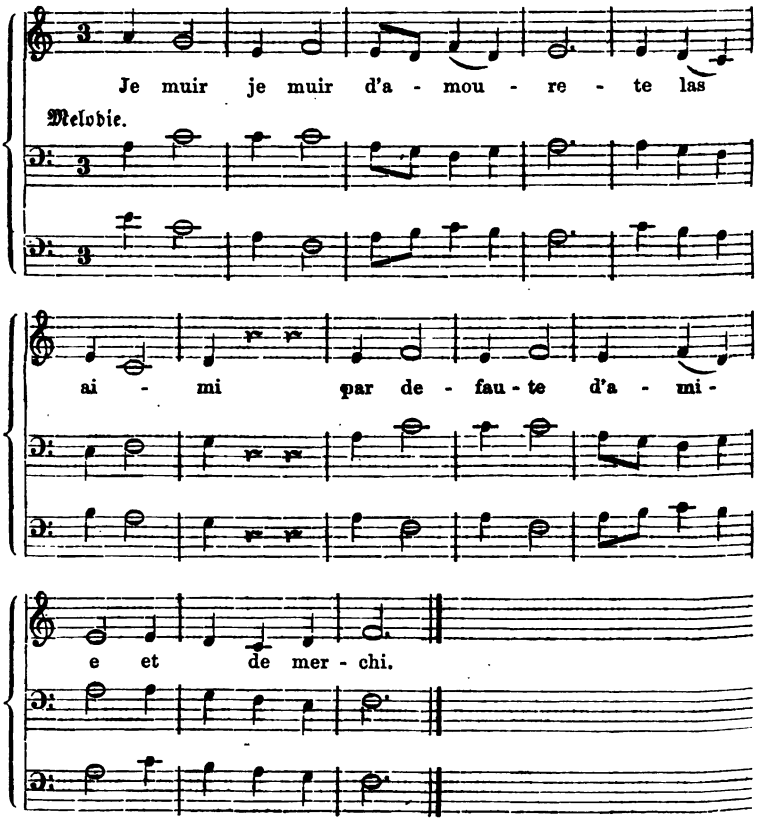
Bei der Unfähigkeit, Melodien als Baſis ihrer mehrſtimmigen Tonſätze zu erfinden, griffen die Kontrapunktiſten zu den vorhandenen Singweiſen des Kirchen- und Volksgeſanges: die deutſchen zu den Weiſen des heimiſchen Volksliedes, die franzöſiſchen zu denen ihrer nationalen Chanſon, die niederländiſchen gleichfalls zu eignen oder franzöſiſchen Melodien. Den Anfang hierzu machen die Niederländer. Sie, die Urheber der kontrapunktiſchen Satzkunſt überhaupt, ſind auch die früheſten Verfertiger mehrſtimmiger Lieder; und das Älteſte, was die Muſikgeſchichte von ſolchen kennt, ſind 3ſtimmige Tonſätze über franzöſiſche Chanſonmelodien.

Die früheſten niederländiſchen Chanſonbearbeitungen.

Die Niederländer ſind nicht bloß die Erfinder, ſondern auch die Märtyrer der Kontrapunktik; in die Bewunderung ihrer Verdienſte miſcht ſich die Wehmuth über ihre Heimathloſigkeit, über ihre uneigennützige Aufopferung für Andere. Von unberechenbarem Einfluß durch die Erfindung des Kontrapunkts und dafür der höchſten Auszeichnung werth, haben ſie doch für ſich ſelbſt nichts dadurch gewonnen; immer nur in der Fremde zerſtreut und für andere Völker thätig, haben ſie keinen künſtleriſchen oder ſocialen Mittelpunkt in ihrer Heimath gehabt, niemals eine geſchloſſene Korporation oder Zunft, niemals eine eigentliche Schule im akademiſchen Sinne gebildet. Selbſt nur die Lehrmeiſter der übrigen Völker, die mittheilſamen Wanderer und Apoſtel des Tonſatzes, haben ſie nicht die Ruhe, die Koncentration gefunden, ihre eignen Tonſätze zu ſammeln und als ſelbſtändige Werke herauszugeben; vielmehr ſind ihre Arbeiten nur in ausländiſchen Sammlungen, faſt wie aus Mitleid, aufbewahrt. Ja ſelbſt noch mit den Grundmelodien ihrer gelehrten Arbeiten waren ſie an fremdes Eigenthum gewieſen, da ſie originelle Volksweiſen nur wenige beſaßen und dieſe wenigen ihren Wünſchen nicht entſprechen mochten: franzöſiſche Liedmelodien ſind es vornehmlich, an denen ſie ihre früheſten Satzſtudien erproben.

Jedoch waren die erſten kleinen Tonſtücke in der Gattung des 3ſtimmigen „Rondellus“, „Motetus“ u. ſ. w., wie ſie im Zeitalter Adam de la Hale's und ſeiner lieblichen Singſpiele (c. 1250) vorkommen, nur

erſt Schulexercitien, denen es nicht weniger als an Allem, an Melodik, an vernünftiger Textdeklamation, an Periodenbau u. ſ. w. fehlt; leere Quinten und Fortſchreitungen von Quinten hinter einander vollenden das abſchreckende Bild dieſer Erſtlingsverſuche. Die lebendige Anſchauung eines ſolchen giebt, außer dem oben (S. 248) mitgetheilten 3ſtimmigen Discantus, der hier in Notation folgende gleichfalls 3ſtimmige Rondellus mit der Melodie in der Mittelſtimme. (Kieſewetter: „Schickſale“ u. ſ. w. Muſ. Beil. Nr. 11).



Noch um Nichts beſſer ſteht es mit den mehrſtimmigen Tonſätzen, die in's folgende Jahrhundert, nämlich um 1380 fallen, wo abermals Niederländer und ganz einzeln auch ſchon Italiener 3ſtimmige Kanzonen verfertigten, die muſikaliſch noch ganz den ſeelenloſen Tongängen der obigen Rondellen und Moteten gleichen, und denen ſogar der kleine

Schmuck einer anſprechenden Originalmelodie fehlt, deßhalb fehlt, weil es in der That ſchon damals tollkühne Kontrapunktiſten gab, welche auf einer ſelbſtgemachten melodiſchen Grundlage Tonſätze aufzubauen verſuchten. Auch dieſe Kanzonen dürften nur Tonſatzübungen aus der Schule und für die Schule geweſen ſein; keinenfalls können ſie zur Ergötzung gebildeter Kreiſe gedient haben, am Wenigſten in Italien, wo damals ſchon recitativiſcher Geſang über epiſche Dichtungen und melodiöſer über lyriſche Texte von volksthümlichen Sängern, den ſogenannten cantori a liuto, mit vielem Beifall getrieben wurde und wo das glücklich organiſirte Volk nur Sinn für Melodik, aber nicht für den mißklingenden Kontrapunkt hatte. Die von Kieſewetter mitgetheilten Proben (a. a. O. Muſ. Beil. Nr. 13. 14), eine Kanzone von Landino und eine Chanſon von Guillaume de Machault, ſtehen an Unnatur und Unſangbarkeit hinter den obigen Beiſpielen durchaus nicht zurück.

Selbſt was uns zu Anfang des 15ten Jahrhunderts (c. 1400) von kontrapunktirten Tonſtücken der Niederländer begegnet, wie die Arbeiten Dufay's und Binchois' (Kieſewetter, a. a. O. Muſ. Beil. Nr. 15. 16), huldigt noch immer der ſtolzen Verblendung, ein Geſangſtück ganz und gar aus eignem Genie vermittelſt gelehrter Berechnung herſtellen zu können. Der Eitelkeit der Tonſetzer mochte dieſe Verwegenheit ſchmeicheln, aber der Erfolg war mehr als zweifelhaft. Denn in der That wollten z. B. die kleinen mehrſtimmigen „Moteten", die damals in Italien zur Unterhaltung vornehmer Zirkel beliebt geweſen ſein ſollen, bei den Zuhörern keinen rechten Anklang finden, mochten ſie auch von dem gefeierteſten Meiſter des Zeitalters, von dem Niederländer Josquin des Prés, verfertigt ſein. Erſt wenn die unwillige Geſellſchaft hinterher erfuhr, daß das vorgetragene Tonſtück von Josquin ſei, zollte ſie ihm ehrenhalber den verſagten Beifall. Ähnliches gilt auch von den kontrapunktirten Liedern jener Zeit. Trotzdem es hier in den Texten heißt: „C'est mois de May, chantons, dansons" u. ſ. w., will doch dieſem Geſange noch kein Frühling, noch kein Laut menſchlicher Empfindungsſprache kommen.

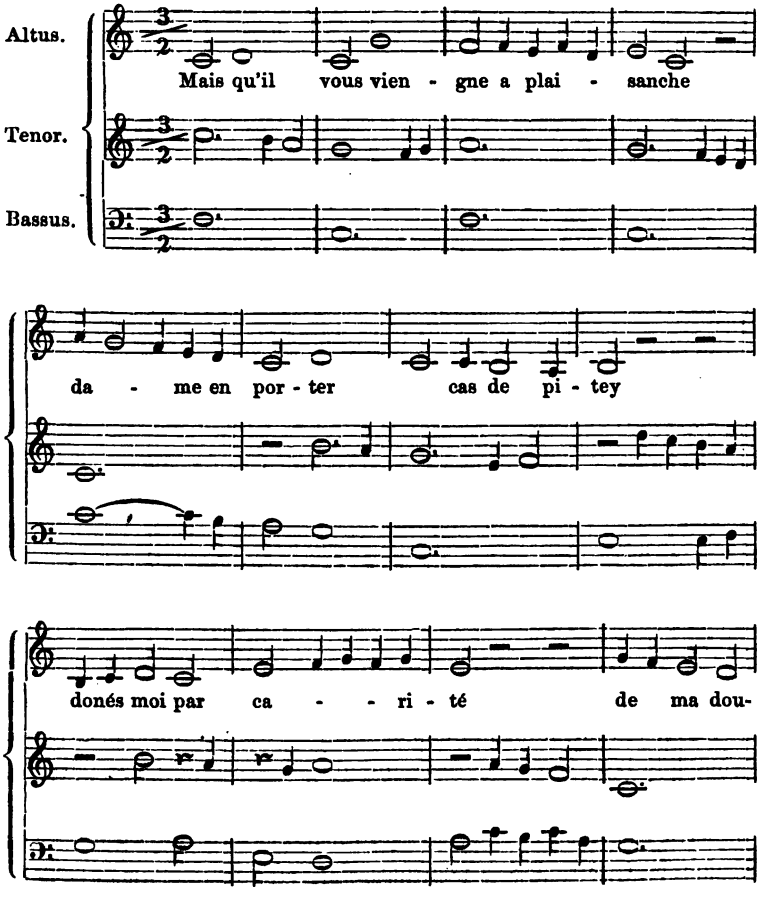
Und der konnte ihm auch nicht kommen, ſo lange die Tonſetzer in dem Wahne befangen waren, ihre Kompoſitionen von Grund aus ſelbſtändig machen zu können; Tonſätze dieſer Art waren nicht nur abſchreckend reizlos, ſondern auch für die Muſik im Ganzen ohne fortbildenden Einfluß. Erſt von da an, wo die Meiſter zu dieſer Einſicht kamen, wo ſie ſich herbeiließen, zur Grundlage ihrer Tonſätze etwas von jener Naturmuſik,

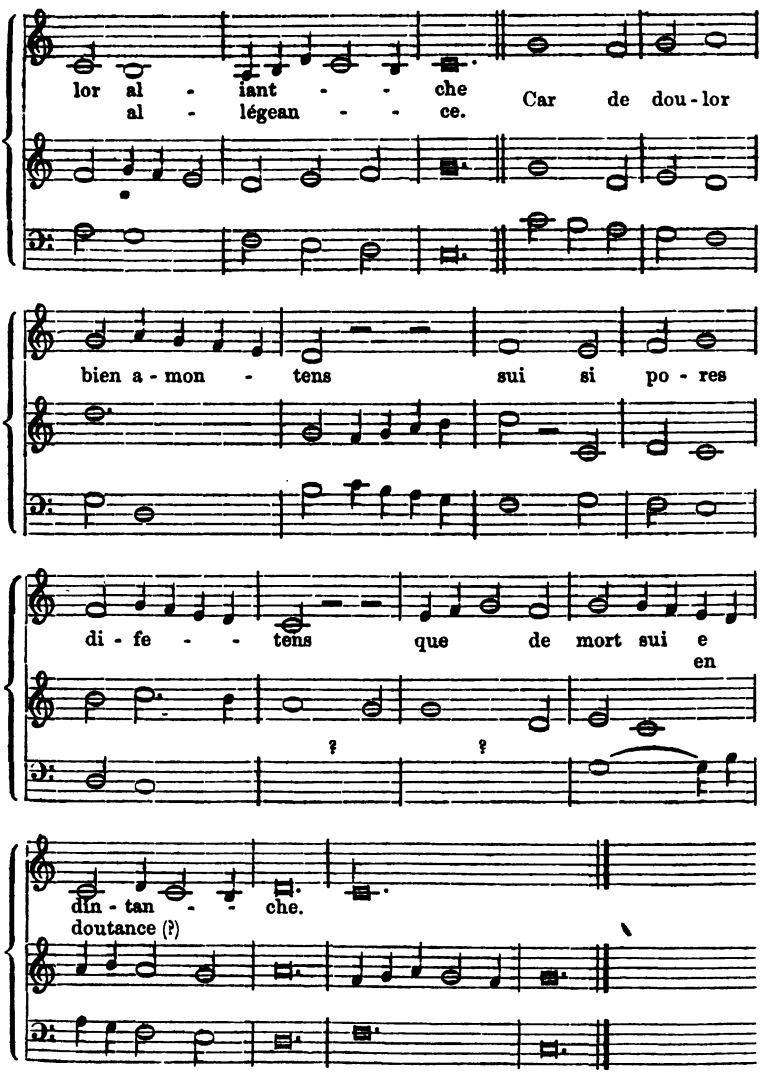
eine jener lieblichen Volksweisen zu wählen, in denen sich das einfache Gefühl in eine ebenso einfache Melodik und Rhythmik kleidete — erst von da an wurden ihre Tonstücke künstlerisch werthvoller und instruktiver und die Arbeit selbst wurde ihnen leichter und angenehmer. In dieser richtigen Erkenntniß, daß in den Kirchen- und Volksweisen neben einer festen Operationsbasis auch ansprechende Melodie, verständige Textdeklamation, gefühlsrichtiger Rhythmus gegeben sei, haben die Kontrapunktisten seit Anfang des 16ten Jahrhunderts regelmäßig zu Volksmelodien als der Grundlage ihrer kontrapunktischen Tonsätze gegriffen. Dieser Zeitpunkt ist die Scheidegrenze zwischen der unfruchtbaren Selbsterfindung und der glücklichen Anlehnung an den Volksgesang; erst von diesem Momente an datirt die eigentliche Entwickelung des Kunstliedes, die Möglichkeit seiner einstigen Schönheit und Vollendung.

Wiederum waren es die Niederländer, welche diesen folgenschweren Wurf thaten, und französische Chansonmelodien die erste bevorzugte Gattung, welche sie in Behandlung nahmen. Daß jedoch ihre Tonsätze selbst schon ebenso lieblich, ebenso gelungen hätten sein sollen, wie die Melodien, wäre ein unbilliges Verlangen. Im Gegentheil: die noch ungefüge Satzkunst verläugnet sich auch hier nicht und bringt es wiederum nur zu den beliebten 3stimmigen Tongängen ohne Gewandtheit und Ausdruck. Die Grundmelodie wird in langgedehnten Noten dahingesungen und die beiden Begleitungsstimmen schlingen sich in beliebigem Irrgange um sie herum. An manchen Stellen hört man in den Begleitungsstimmen sogar nur einzelne, abgerissene Töne, die bloß eine harmonische Lücke ausfüllen sollen. Die Volksweise ist das allein Wohlthuende und Werthvolle an diesen Gesängen und hat, mit den kleinen Liedtexten zusammen, gewiß schon lange zuvor im Munde des Volkes gelebt, ja vielleicht abschriftlich auch unter Liebhabern aus den gebildeten Ständen Aufnahme gefunden. Die hinzugefügten Stimmen dagegen können nur als schwache Beiträge zur ersten Gestaltung des mehrstimmigen Liedes angesehen werden, obwohl sie damals, für den noch ungebildeten, leicht befriedigten Geschmack als höchst kunstvoll bewundert worden sein mögen und allmälig auch in der Unterhaltung vornehmer Gesellschaftskreise, wenn gleich Anfangs mit Befremden und Widerstreben, einen Platz gefunden haben. Unter den vier von Kiesewetter vorgelegten Beispielen (a. a. O. Mus. Beil. Nr. 17 — 20) ist Nr. 17 ein Tonstück über ein Volkslied in der Oberstimme mit hübscher Melodie und vollzähligem

Rhythmus, aber von einem unbekannten Verfaſſer. Nr. 18: „Dieu quel mariage“, mit reizender und jedenfalls volksthümlicher Kantilene (ſiehe I. S. 175), hat den Niederländer Busnoys zum Tonſetzer und wurde der Anfang des Tonſtücks bereits oben S. 236 mitgetheilt. Der Tonſatz Nr. 19: „S'il vous plaisist“ mit höchſt ungelenker Melodie rührt von dem Niederländer Regis, und die „Bernardina“ unter Nr. 20, gleichfalls über eine beliebte, hier durch 3 Stimmen geführte Volksweiſe, von dem berühmten Josquin des Prés her. Es wird genügen, zur Veranſchaulichung dieſer Erſtlingsſtufe des mehrſtimmigen Liedes die Nr. 17 aus Kieſewetter in Notation vorzulegen.

3ſtimmige Chanſon von einem Niederländer (c. 1400).





Aufbewahrt ſind dieſe früheſten 3- und 4ſtimmigen Tonſätze der Niederländer faſt ſämmtlich in einem der erſten Petrucci'ſchen Sammelwerke, nämlich in den „Canti cento cinquanta“ d. h. 150 Geſänge (Venedig, 1503), einem Werke, das, nebſt den übrigen Sammlungen deſſelben Unternehmers, das höchſt ſchätzbare Verdienſt hat, uns dieſe ganze früheſte Tonſatzſtufe der Niederländer in zahlreichen Notenbeiſpielen aufbewahrt und da-

durch vom älteſten mehrſtimmigen Liede überhaupt ein lebendiges Bild gegeben zu haben. Einzelnes von dieſen früheſten Liedſtudien findet ſich in einem zweiten Werke Petrucci's aus derſelben Zeit, nämlich in dem ſogenannten „Odhecaton“ d. h. 100 Geſänge, oder, mit vollſtändigem Titel: „Harmonicae Musices Odhecaton. Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem“. 1503.

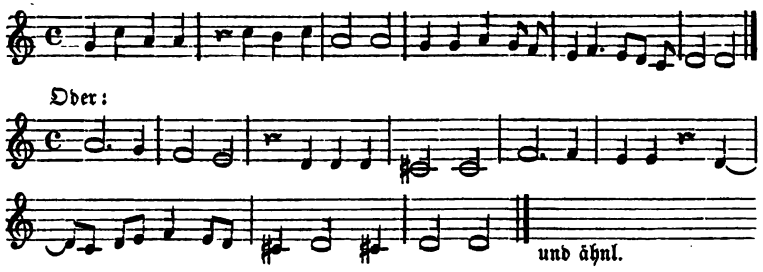
Übrigens könnte es nach den von den Muſikhiſtorikern mitgetheilten Proben ſcheinen, als hätten die Niederländer in verſchiedenen Anläufen, gleichſam ſtoßweiſe, dieſe erſten Satzſtudien im Liede unternommen: denn die vorgelegten Beiſpiele datiren aus den drei getrennten Zeiträumen von 1250, 1380 und 1400. Dies iſt jedoch ſicherlich nicht der Fall geweſen; vielmehr werden ſich die Niederländer, ſeitdem die Kunſt der Mehrſtimmigkeit bei ihnen einmal angeregt war, fortwährend in ſolchen Arbeiten geübt haben, und nur dem Zufall iſt es zuzuſchreiben, daß uns davon gerade nur aus den genannten Epochen Proben aufbewahrt ſind oder neuere Redaktoren gerade nur ſolche entziffert haben.

Die italieniſchen Frottole.

Während alles Bisherige von kontrapunktiſchem Geſange faſt einzig und allein aus den Händen der Niederländer hervorging, begrüßen wir in der Gattung der „Frottole“ die erſten Erzeugniſſe der italieniſchen Satzkunſt, Geſangſtücke, die in mehr als einer Beziehung eine eigenthümliche Stellung in der Geſchichte des Liedes einnehmen. Überliefert iſt uns der geſammte Vorrath in einem beſondern Werke von Petrucci, welches nur Geſänge dieſer Gattung umfaßt: „Frottole libro primo, libro secondo, ... libro nono. Impressum Venetiis per Octavianum Petrutium Forosemproniensem . . . . .“ Venedig, 1504 — 1508. Nur das 4te Buch hat — vermuthlich durch äußere Umſtände veranlaßt — einen andern Herausgeber und einen etwas mehrſagenden Titel: „Strambotti: Ode, Frottole, Sonetti, Et modo de cantar versi latini e capituli. Libro quarto. Venetiis per Octavianum Petrucium“ etc. 1504.

Was die Niederländer in den bisher betrachteten Tonſätzen bearbeiteten, waren franzöſiſche Chanſonmelodien. In einiger Verlegenheit aber mögen ſich die früheſten Kontrapunktiſten Italiens befunden haben, an welchen Singweiſen ſie ihre mehrſtimmigen Operationen ausüben ſoll-

ten. Volksweiſen, die vom Po bis Sicilien geſungen worden wären, beſaß Italien bekanntlich nicht, ſonſt wäre jetzt der geeignete Zeitpunkt geweſen, ſie in den Kunſtgeſang aufzunehmen und dadurch dauernd zu Ehren zu bringen. Auch bloße Lokallieder, wie ſolche ſelbſt da recht wohl denkbar ſind, wo kein eigentliches Volkslied beſteht, dürfen hinter dieſen wenig geſanglichen, unpopulären Melodien nicht vermuthet werden. Nur die Texte ſind volksthümlich und entſprechen mit ihren derben Späßen und Anſpielungen etwa dem, was wir einen Bänkelgeſang, ein Straßenlied, einen luſtigen Gaſſenhauer — bekanntlich die trivialſte Form des Volksliedes — nennen würden; und vermuthlich haben dieſe Texte, wie unſer beſſeres Volkslied, auch mündlich im Volke gelebt. Die Singweiſen dagegen ſcheinen nichts weniger als Volkslieder zu ſein, wenigſtens kann man ſie nach der Geſtalt, die ſie in den Frottole haben, kaum für ſolche halten. Denn wo in der Welt ſänge das Volk Lieder wie folgende, den Frottole entlehnte Melodien?



Aber vielleicht ſind die Melodien nur durch die mehrſtimmige Behandlung in einem Grade entſtellt worden, daß man ſie als Volksweiſen nicht wieder erkennt; trotzdem aber könnten es doch wirkliche Volkslieder, niederländiſche oder franzöſiſche ſein, die, von den eingewanderten Niederländern mitgebracht, ſich jetzt den Italienern in ihrer Verlegenheit als Material darboten. Für dieſe Annahme ſpricht z. B. der Umſtand, daß in der ganzen damaligen Muſikpraxis von ſelbſterfundenen Melodien noch nirgends die Rede, noch nirgends eine Spur vorhanden iſt; ſodann die Wahrnehmung, daß die Frottole-Melodien um nichts ſchlechter ſind, als die Melodien der Souter Liedekens, über welche die Niederländer eine ganze Sammlung von Tonſätzen geſchrieben haben. Dennoch aber halte ich es nicht für denkbar, daß in dieſen allerdings höchſt unmelodiſchen Melodien die Italiener einen erſten Verſuch in der freien Erfindung gewagt haben, da ſie zwar keine Volkslieder, aber als Erſatz dafür ein

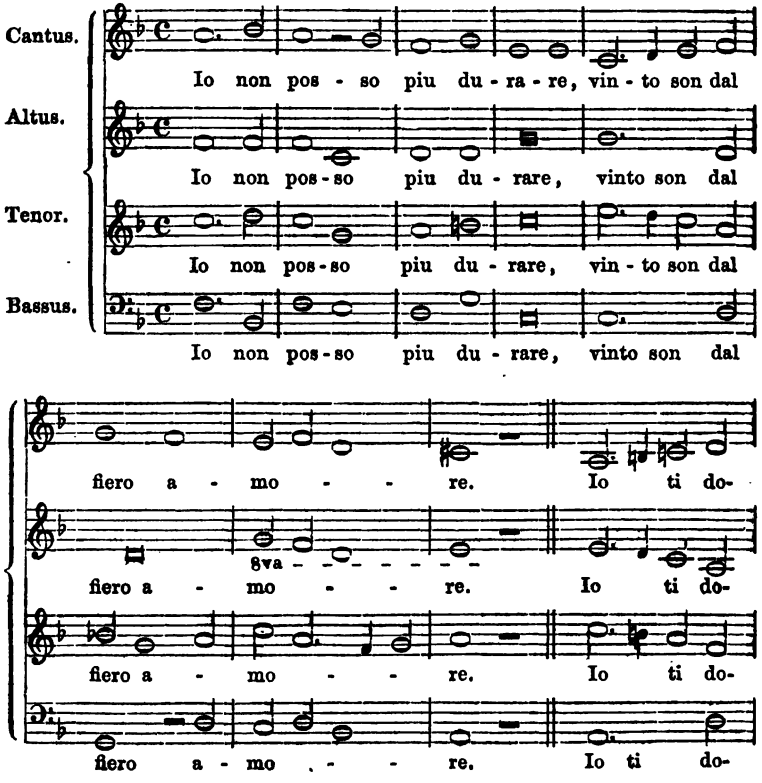
um ſo größeres Talent für Melodik beſaßen — dieſe erſte Vorausſetzung für Geſang und Geſangerfindung. Das Fehlen des Volksgeſanges in Italien hat vorherrſchend in politiſchen und ſocialen Verhältniſſen ſeinen Grund; an der muſikaliſchen Begabung dafür hat es den Italienern nie gefehlt, und höchſt wahrſcheinlich hat ſich dieſe Begabung bei dem leichtlebigen und leichterregbaren Volke von jeher auch in einer improviſirten, nur für den Augenblick geſchaffenen Melodieerfindung kund gegeben. Solche flüchtig verhallende Singweiſen, die ſie hier und da aus dem Munde des Volkes gehört, möglichenfalls auch ſelbſt erfunden haben mochten, griffen die Tonſetzer jetzt auf und fixirten ſie zum erſten Male in Notenſchrift. Iſt es unglaublich, daß wir in den Frottole ſolche halb volksthümliche, halb künſtlich entſtandene Melodien vor uns haben? —

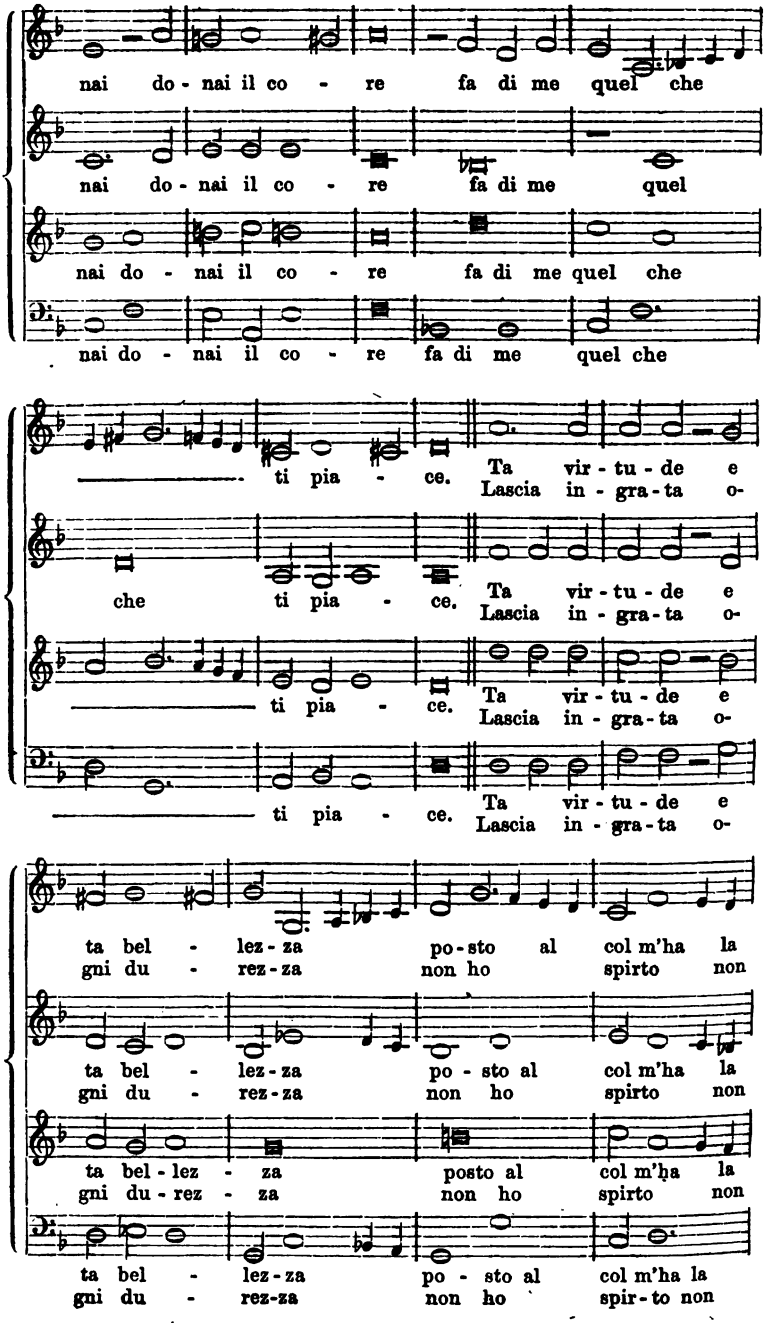
Sei dem aber, wie ihm wolle, jedenfalls iſt der Tonſatz der Frottole das Früheſte, was die italieniſche Kontrapunktik überhaupt hervorgebracht hat. Denn daß dergleichen Arbeiten früher in Italien noch niemals verfertigt worden waren, trotzdem Niederländer ſich ſchon längſt dort niedergelaſſen hatten, geht einfach daraus hervor, daß weder Werke der betreffenden Art irgendwo erwähnt werden, noch daß die Namen der Frottole-Bearbeiter, die ſich in der Sammlung verzeichnet finden, vorher ſchon irgend einen Ruf als Kontrapunktiſten genoſſen. Die meiſten unter ihnen, z. B. Marcus Cara, Joa. Brocchus, Josquin d'Ascanio, Georgius de la Porta, Franciscus Anna u. A., ſind meteorartige Erſcheinungen, bis dahin völlig unbekannt und mit der vereinzelt gebliebenen Sammlung der Frottole ſpurlos vorübergegangen. Wären ſchon damals Tonſtücke der gedachten Art von berühmten Italienern gefertigt geweſen, der umſichtige Petrucci würde, wie Kieſewetter richtig vermuthet, keinen Augenblick gezögert haben, ſich ſolche von Florenz, Rom oder Neapel kommen zu laſſen. Und wären anderſeits ſpäter noch weitere Sammlungen dieſer Liedgattung veranſtaltet worden, ſicherlich hätte die Muſikgeſchichte ſie in ihre Kataloge verzeichnet und möglicherweiſe ebenſo fürſorglich aufbewahrt, wie die 9 Bücher der erſten Sammlung. Von Beidem aber weiß die Muſikgeſchichte Italiens nichts und die Annahme erſcheint mithin gerechtfertigt, daß ſich der unternehmungsluſtige Herausgeber Arbeiten dieſer Art erſt bei ſeinen Landsleuten, meiſt Venetianern und Lombarden, beſtellen mußte, um ſein Sammelwerk zu Stande zu bringen; Arbeiten, deren im Übrigen unberühmte Verfaſſer zu der Annahme berechtigen, daß ſie dieſelben nur flüchtig für das augen-

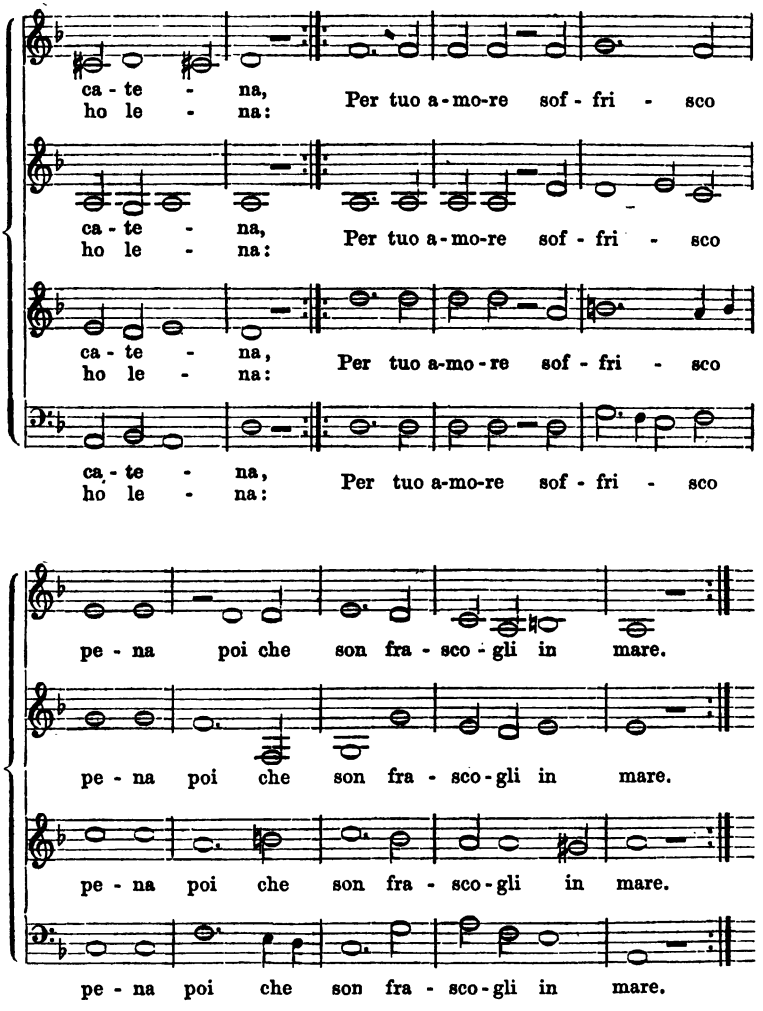
blickliche Bedürfniß hingeworfen haben mögen. Daß der Verleger aber den Muth hatte, 9 Bücher ſolcher Tonſtücke mit zuſammen 583 Nummern zu füllen, wird ſich nur aus der maſſenhaften Nachfrage erklären laſſen, die infolge des erſten Erſcheinens der betreffenden Geſänge ſich kund gegeben hatte — eine Begeiſterung jedoch, die weniger in der Verwandtſchaft des muſikaliſchen Volksnaturells mit den beliebten Tonſtücken, als in einer vorübergehenden Zeitmode begründet geweſen ſein dürfte. Denn der ausſchließlich für Melodik empfängliche Italiener konnte ſich nicht zugleich für einen Geſang enthuſiasmiren, der dem natürlichen Geſanginſtinkt ſo wenig entſprach, dem Ohre aber um ſo härtere Zumuthungen ſtellte. Höchſtens ließen die Vornehmen ſich durch die Neuheit der Sache und durch ihre eigne Eitelkeit reizen, von der Mode-gewordenen Gattung Notiz zu nehmen, von den neuen Geſängen auch etwas zu beſitzen, zumal die Niederländer mit ganz ähnlichen Arbeiten ſo viel Glück gemacht hatten, und mehrſtimmige Meſſen derſelben in die päpſtliche Kapelle und in die Kirchen Italiens eifrig begehrt wurden. Übrigens hat ſich der Rauſch ebenſo ſchnell, wie er gekommen war, wieder abgekühlt: denn in der geſammten Muſikgeſchichte iſt ſeitdem von der Gattung „Frottole“ nie wieder das Geringſte zum Vorſchein gekommen.

Natürlich iſt der niederländiſche Einfluß, der die Italiener hauptſächlich zu dieſem fremdartigen Unternehmen angeregt hatte, in den Arbeiten ſelbſt ſehr ſichtbar: denn dieſe haben ganz den Zuſchnitt, den wir an den Geſängen der Niederländer in den canti cento cinquanta beobachteten; nur iſt der Tonſatz, der durchgehend aus 4 Stimmen beſteht und die Melodie in der Oberſtimme hat, weniger rein, weniger korrekt, als der der niederländiſchen Vorbilder. Hierfür können gleich die Arbeiten des früheſten italieniſchen Kontrapunktiſten, des Constanzo Festa, die ſich in den Petrucci'ſchen Sammlungen finden, zum Belege dienen. Ihre Stärke beſteht, wie die der italieniſchen Muſik überhaupt, im Melodiſchen, in der Annehmlichkeit und Sangbarkeit der Stimmenführung; aber an Scharfſinn und Gewandtheit des Tonſatzes ſtehen ſie den Leiſtungen der Niederländer um Vieles nach. Im Allgemeinen iſt der Tonſatz in den „Frottole“ ein beziehungsloſes Nebeneinander von Tonreihen, in denen der Bau des Ganzen und die Führung der Stimmen nach den Regeln der Theorie als das Wichtigſte erſcheint, Ausdruck und Wohlklang dagegen noch nicht in Betracht kommen; der Tenor beſonders iſt faſt durchgehends ſo fließend geführt, daß man ihn öfter

für die melodieführende Stimme zu halten verſucht wird. Bemerkenswerth bleibt noch, daß die Tonſtücke ſich zu kurzen, ungleich langen Textſtrophen und deshalb muſikaliſch zu Perioden von 6, 8, 12 Takten u. ſ. w. gliedern; manche Perioden werden ſogar wiederholt — eine Analogie der ſüdländiſchen Dichtung mit der germaniſchen Liedſtrophe, die jedoch nicht aus der gemeinſchaftlichen Wurzel mit dem deutſchen Original hergeleitet werden darf, ſondern höchſtens die Wahrheit beſtätigt, daß aller Volksgeſang, ohne Unterſchied der Nationalitäten, ſich ſeit Alters in gewiſſe einfache Formen gekleidet hat, die ſich dem geſunden Naturgefühl und der naiven Volkserfindung überall ziemlich gleichmäßig ergeben und ſich daher unter allen Völkern zu gewiſſen ähnlichen Typen befeſtigt haben. Folgende Frottola von Pietro Aaron aus der Petrucci'ſchen Sammlung (Venedig, 1504. lib. I.), die Kieſewetter für die beſte unter allen erklärt, möge eine Anſchauung von den Geſängen dieſer Gattung geben und das ausgeſprochene Urtheil beſtätigen helfen.




nai do - nai il co - re fa di me quel che
nai do - nai il co - re fa di me quel
nai do - nai il co - re fa di me quel che
nai do - nai il co - re fa di me quel che
ti pia - ce. Ta vir - tu - de e
Lascia in - gra - ta o-
che ti pia - ce. Ta vir - tu - de e
Lascia in - gra - ta o-
ti pia - ce. Ta vir - tu - de e
Lascia in - gra - ta o-
ti pia - ce. Ta vir - tu - de e
Lascia in - gra - ta o-
ta bel - lez - za po - sto al col m'ha la
gni du - rez - za non ho spirto non
ta bel - lez - za po - sto al col m'ha la
gni du - rez - za non ho spirto non
ta bel - lez - za posto al col m'ha la
gni du - rez - za non ho spirto non
ta bel - lez - za po - sto al col m'ha la
gni du - rez - za non ho spir - to non



Das deutſche „Lied“.

(Erſte Hälfte.)

Das deutſche „Lied“ iſt der Hauptrepräſentant der auf vorhandenen Melodien beruhenden Liedſtufe. Der deutſche Tonſatz fand eine Fülle von religiöſen und weltlichen Volksweiſen vor und dieſe Weiſen waren von einer Innigkeit, von einem Reichthum der Empfindung und von

einer halb unbeholfenen, halb seelisch belebten und sprechenden Form, daß sie sich auch für weitere musikalische Zwecke als höchst brauchbaren Stoff erwiesen. Die niederländischen Kontrapunktisten waren bei der Armuth an eignen Singweisen auf fremdländische angewiesen und die Italiener mußten sich, bei dem gleichen Mangel, ihre Melodien künstlich schaffen. Die deutschen Meister dagegen brauchten in den überreichen Schatz nationaler Lieder nur hineinzugreifen, um für jedes musikalische Bedürfniß, für die entgegengesetztesten Stimmungen passende Weisen zur Hand zu haben. Der religiöse Volksgesang bot dem ernsten Tonsatz für die frommen Zwecke der Kirche und des Hauses seine Melodien dar, und das noch reichere weltliche Lied forderte zu leichtern und gefälligern Kompositionen für die gesellige Fröhlichkeit auf. Von Anfang an weisen die Sammlungen Liedbearbeitungen der einen oder der andern Gattung nach. Bei Öglin (1512) finden wir, um nur einige namhaft zu machen, folgende Volkslieder: „Zwischen Berg' und tiefe Thal'", „Ach Lieb mit Leid", „Mein Glück gat auf die Seiten aus" u. a., darunter jedoch keine einzige der später so häufig vorkommenden und beliebten Melodien, was die Vermuthung nahe legt, daß diese spätern Lieder entweder dem Sammler unbekannt geblieben oder zu seiner Zeit überhaupt noch nicht vorhanden gewesen sind. Dagegen hat er lauter solche Lieder, die in den spätern Sammlungen nicht wiederkehren und deshalb wohl schon ältern Ursprungs gewesen sein mögen, so daß sie jetzt bei seinen Lebzeiten im Verschwinden begriffen waren — jedenfalls, weil sie den spätern an dichterischem Werth und melodischem Reiz nicht gleichkamen: ihre Texte wie ihre Singweisen sind, wenn man den Vergleich anstellt, wirklich weit nüchterner und trockner, als die Volksmelodien etwa bei Joh. Ott oder Forster. Bei Joh. Ott (1534) begegnen uns die Weisen: „Ich stund an einem Morgen" (sogar in 4maliger Bearbeitung), „Ach Elßlein, liebes Elßlein mein", „Die Brünnlein, die da fließen", „Wohl kommt der Mai", „Es wollt' ein Maidlein Wasser hol'n", „Wenn ich des Morgens früh aufsteh" u. viele andere. Heinr. Finck (1536) enthält von Volksliedern: „Ach herzig's Herz, mein Schmerz", „Der Lubel und der Gensel", „Ich stund an einem Morgen", „Nun wollt ihr hören neue Mär'", „So trinken wir Alle diesen Wein mit Schalle". Nicht minder reich an Volksweisen ist Peter Schöffer, besonders in der 2ten Sammlung (1537.). Hier kommen die Lieder vor: „Ach Elßlein", „Die Brünnlein, die da fließen", „Nur närrisch sein ist mein Manier",

„Entlaubet iſt der Walde“, „Ach Gott, wem ſoll ich klagen“ u. ſ. w. Die 2te Joh. Ott'ſche Sammlung (1544) enthält u. A.: „Es hatt' ein Bauer ein Töchterlein“, „Es wollt' ein alt Mann auf die Buhlſchaft gan“ u. ſ. w. Den größten Reichthum bieten jedoch die Georg Forſter'ſchen Sammlungen (1539 ff.), ſchon deshalb, weil Forſter ſeine Vorgänger benutzen konnte, daher ſich denn bei ihm faſt ſämmtliche frühere Liedweiſen wiederfinden; zu dieſen aber hat der höchſt fleißige Sammler noch eine große Anzahl anderer, nur ihm eigner hinzugefügt.

Es erſcheint überflüſſig, hier noch einmal an die ſchon früher (I. S. 182. 183.) ausgeſprochene Vermuthung über das wahrſcheinliche Alter der Liedweiſen zu erinnern. Manche darunter ſind ohne Zweifel ſehr alt — man denke an einzelne Hymnen des Ambroſius und Gregor — und ſchreiten mit unantaſtbarer Majeſtät durch den Kirchen- und Volksgeſang aller folgenden Jahrhunderte. Hinſichtlich der ſpätern Lieder aber, beſonders der jüngſten Volkslieder, die damals das Neueſte in ihrer Art waren, ſoll hier nur flüchtig angedeutet werden, wie langſam dieſe bloß mündlich vorhandenen Weiſen ſich verbreitet haben mögen, da es ihnen an der Wohlthat ſchriftlicher Aufzeichnung fehlte und der Notendruck in jener Zeit noch nicht erfunden war, auch noch nicht der lebhafte Verkehr der Stände und noch weniger der benachbarten Nationen unter einander ſtattfand, wie heutigen Tages. Und noch länger muß es gedauert haben, ehe die Lieder ſich über ganze Landſchaften, ja ſogar über mehre Nationen, bei denen ſie gemeinſchaftlich angetroffen werden, ausdehnen konnten. Es dürfte daher kaum zu hoch gegriffen ſein, wenn man den Urſprung der damals jüngſten Lieder um mehre Jahrzehnte, den der ältern um ein ganzes Jahrhundert weiter zurück datirt, als die Zeit ihrer Veröffentlichung in den gedruckten Sammlungen. Fallen nun dieſe Sammlungen ſämmtlich erſt nach 1500, ſo müſſen die in ihnen enthaltenen Lieder zwiſchen 1400 und 1500 entſtanden ſein und ſich bis gegen 1500 im Volksgeſange allgemein feſtgeſetzt haben. Eine detaillirte Durchforſchung des mittelalterlichen Volksgeſanges würde noch weiter gehen und ermitteln müſſen, welchem beſtimmtern Zeitabſchnitt jedes einzelne Lied angehört, da bei näherer Betrachtung der muſikaliſchen Form, der Melodik und Rhythmik, ſich unter mehren Liedern eine auffallende Ähnlichkeit verräth, die auf ein gleiches Alter und möglicherweiſe auch auf die gemeinſame Landſchaft zurückdeutet. Ebenſo würden ſich Lieder einer zweiten unter einander ähnlichen Gruppe einem andern, frühern oder

spätern Zeitraum zuweisen lassen und so, aus der Reihenfolge der einzelnen Stufen, die wirkliche Entwickelung des Volksgesanges klar zu Tage treten.

Auch die Versicherung erscheint überflüssig, daß wir in den gedruckten Liedern die beliebtesten und demzufolge die besten des damaligen Volksgesanges vor uns haben. Ein schlechtes, unmelodisches Lied, oder ein solches mit anstößigem Inhalt wird sich damals ebenso wenig als heute auf die Dauer haben halten und in die allgemeine Ausübung haben einbürgern können. Das gesunde Volksgefühl duldet, wo sich's um bleibenden, unangefochtenen Besitz handelt, immer nur das Gute, und einen noch sichrern Takt hat es für das Schöne und Wohlklingende oder für das Drastische und Charakteristische, dem damals allerdings ein weit derberer Ausdruck gestattet war, als unsere moderne Verzärtelung erträgt. Volksweisen aber, die sich so lange erhalten und sich so allgemein, so unentbehrlich machen konnten, dürfen wir als den Extrakt des Besten verehren, was der mittelalterliche Volksgesang, bis rückwärts zum Meister- und Minnegesange, an Singweisen überhaupt besaß; und aus demselben Grunde sind diese Lieder, das eine in dieser, das andere in jener Gegend, die beliebtesten gewesen — zunächst natürlich im Volke selbst. Da es aber in jener Zeit noch keinen allgemeinen Kunstgesang gab, so haben sich jedenfalls auch die vornehmern Städtebewohner an diesen ursprünglich ländlichen Liedern erfreut und ihre geselligen Zusammenkünfte dadurch belebt.

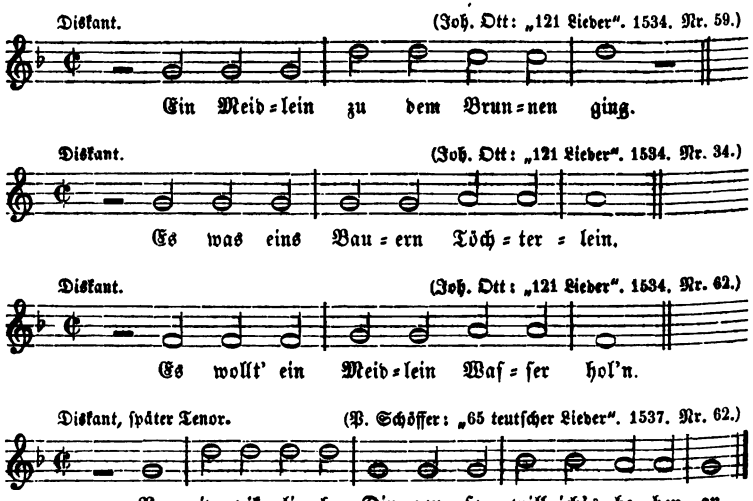
Ein ähnlicher Werthunterschied aber, wie der zwischen den Volksweisen je nach ihrem Alter und ihrer melodischen Reife, dürfte sich auch bezüglich der Sammlungen selbst, in welche die verschiedenen Lieder übergegangen sind, nicht wegläugnen lassen. Die spätern Sammlungen mögen den Vorzug der größern Reichhaltigkeit oder der durchgebildetern Form haben, zu der sich der fort und fort gepflegte Volksgesang läuterte; den Werth größerer Ächtheit und Zuverlässigkeit aber haben unstreitig die frühern. Deren Herausgeber konnten noch aus keiner ältern Bearbeitung oder Sammlung schöpfen und sich noch nach keiner solchen Betreffs der Auswahl der Lieder richten: sie geben daher die Melodien unmittelbar nach dem Gehör, nach der im Volke üblichen Singweise und mithin in der verbürgtesten Gestalt, die überhaupt denkbar ist. Die Lieder bei Öglin (1512), Schöffer (1513) und den nächsten Nachfolgern dürfen uns, wenn anders die Originalweise sich aus dem Tonsatz entziffern läßt, für die originalsten und unverfälschtesten gelten. Die spätern

Sammler dagegen, wie vornehmlich Forster, kannten die frühern Werke und stützten sich auf sie, bringen Singweisen in andrer Fassung und Tonsätze von andern Meistern, nach künstlicherer Bearbeitung u. s. w. Solche Rücksichtnahme aber gestattete ihnen nicht mehr, so unbefangen, so authentisch zu sein, als die freier stehenden Vorgänger.

Trotzdem wußten doch auch spätere Meister, wie le Maistre, Scandellus u. a. recht wohl, wo der ergiebigste Melodienquell für den Tonsatz sprudle. Allein in der le Maistre'schen Sammlung von 1566 finden sich u. a. folgende religiöse und weltliche Lieder aufgenommen: „Vom Himmel hoch da komm' ich her", „Komm heiliger Geist, Herre Gott", „Eine feste Burg", „Bist du der Hensel Schütze", „Da trunken sie die liebe lange Nacht", „Venite, ihr lieben Gesell'n", „Es hatt' ein Biedermann ein Weib", „Ob ich schon arm und elend bin", „Ach Gott, wem soll ich klagen", „Unser lieber Pfarrer, der hat der Pfennig viel", „Es taget vor dem Walde". Aber selbst solche Melodien in den Sammlungen, die wir heutzutage nicht mehr als Volksweisen darthun können, weil sie nur ein Mal in der ganzen alten Liedliteratur vorkommen und daher den Vergleich mit einer andern Redaktion nicht gestatten — selbst diese wird man noch für Volkslieder halten dürfen, theils weil auch ihnen noch Textworte, wie den übrigen Liedanfängen, untergeschrieben sind, theils weil ihre gesammte Haltung die nämliche ist, wie bei den als Volksliedern verbürgten Weisen. Wählten aber die Tonsetzer nicht mehr wirkliche Volksmelodien, sondern schon selbsterfundene Weisen zur Bearbeitung, so ergriffen sie wenigstens mit Vorliebe volksthümliche Texte und suchten ihre Melodien diesen möglichst anzupassen, d. h. auch volksmäßig zu machen. So scheint z. B. Orl. Lasso in seinem genialen Kraftgefühl es verschmäht zu haben, sich bei der Wahl seiner Melodien noch ängstlich an den Volksgesang anzuschließen; aber man wird weder die Texte zu seinen Liedern, noch auch die Melodien, die er dazu erfand, unvolksmäßig finden. Auch Scandellus hat in seinen „Geistlichen Liedern" nur noch wenige altkatholische Kirchenlieder, z. B. „Ein Kindelein so löbelich", „Christ ist erstanden", „Christ unser Herr zum Jordan kam", „Vom Himmel hoch da komm' ich her", „Gelobet seist du Jesu Christ", „Christ lag in Todesbanden". In den meisten Tonsätzen schließt er sich dagegen an neu entstandene, evangelische Texte an und bearbeitet deren gleichfalls erst damals entstandene Singweisen. Jedoch nicht alle Tonsetzer verschmäheten die solide Grundlage des Volksliedes. Vielmehr blieb dieses

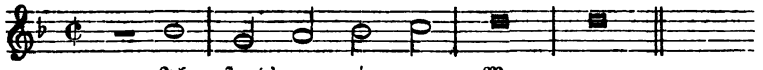
im deutſchen Kunſtgeſange ſo lange im Gebrauch, bis die Tonſetzer, durch die kontrapunktiſchen Studien geſchult, ſich zu eigner Erfindung ſtark genug fühlten, um der geborgten Singweiſen entbehren zu können. Beſonders ſeitdem der italieniſche Geſang den deutſchen Tonſatz zu beeinfluſſen anfing, erwuchs auch die deutſche Liedmelodie aus der freien Erfindung der Meiſter.

In der That aber trägt der Volksgeſang den Charakter ſeiner Gattung auch nirgends ſo entſchieden, ſo rein an ſich, als in Deutſchland; für jeden charakteriſtiſchen Zug, für jede melodiſche oder rhythmiſche Eigenthümlichkeit des Volksgeſanges laſſen ſich aus den deutſchen Liederſammlungen hunderte von Beiſpielen aufſtellen; und aus ihnen allen entnehmen wir die ſchmeichelhafte Gewißheit, daß kein Volk ſo natürlich empfunden, keins den nächſtliegenden Ausdruck für ſeine Empfindungen ſo unmittelbar getroffen habe, als das deutſche, daß kein Volksgeſang ſo echt volksmäßig, ſo rein menſchlich ſei, als dieſer. Während ſich im außerdeutſchen Volksgeſange immer nur die eine oder die andere Seite oder ein ungefährer Anklang an das Richtige findet, ſind im deutſchen Volksliede alle Kennzeichen beiſammen und erheben dieſes zum Typus, zum Ideal der ganzen Gattung. Für den Tonumfang der Quinte z. B. und die mehrmalige Wiederholung deſſelben Tones hinter einander — ein ganz ſtehender Zug des Volksgeſanges — ſind in den Sammlungen ohne weiteres Suchen gleich folgende Beiſpiele zur Hand.

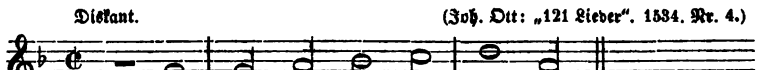


Der beliebte Anſchluß des Volksgeſanges an die Tonreihen der Skala erhellt aus folgenden Beiſpielen.

Diskant, ſpäter Tenor. (Joh. Ott: „121 Lieder". 1534. Nr. 3.)

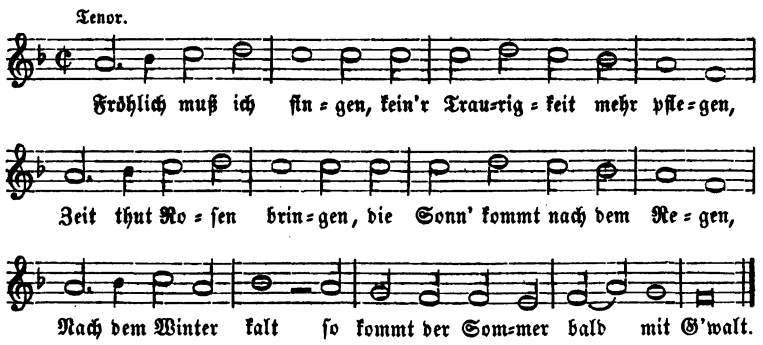


Diskant. (Joh. Ott: „121 Lieder". 1534. Nr. 4.)



Alle Eigenſchaften des Volksgeſanges: Tonwiederholung hinter einander, Tongang in der Skala, Quintenumfang, kleine Melismen in der Melodie u. ſ. w. finden ſich in ſeltner Vereinigung beiſammen in dem „Ludel und Genſel" (Siehe „Weltl. Volksmel." Nr. 26. S. 158.) und in dem heitern Liede bei P. Schöffer (1537 Nr. 38.): „Fröhlich muß ich ſingen".

Tenor.



Nun macht ſich aber ſowohl in der naiven Praxis des Volksgeſanges, wie in der Literatur des Tonſatzes ein landſchaftlicher Unterſchied innerhalb Deutſchlands bemerkbar, der auch auf außermuſikaliſchen Gebieten und bis in die neueſte Zeit herein ſeine Gültigkeit behauptet hat — der Unterſchied nämlich zwiſchen Nord- und Süddeutſchland. Es mag hauptſächlich den anregenden Einwirkungen der Naturſchönheit zuzuſchreiben ſein, daß der Süden Deutſchlands ſich ſchon im Volksliede von jeher ergiebiger erwieſen hat, als der Norden. Denn es iſt Thatſache, daß die geſegneten Hügel- und Alpenlandſchaften Öſtreichs und der Schweiz, daß Schwaben und die Gauen längs des Rheinſtroms die fruchtbarſten Stätten für Volkspoeſie und Volksgeſang geweſen und

bis auf den heutigen Tag geblieben ſind. Die nämliche Wahrnehmung aber wiederholt ſich auch auf dem Felde der Kunſtmuſik und ſogar ſchon des mehrſtimmigen Liedes unſerer Periode. Auch deſſen Pflege, ſowie die Herausgabe dahin gehörender Sammlungen fällt vorherrſchend nach dem Süden — wie es ſcheint, ganz im Widerſpruch mit dem ſanguiniſchen, genußſüchtigen Naturell des Süddeutſchen, den man gewöhnlich für ernſte, denkende Geiſtesthätigkeit nicht beſonders befähigt hält. Und dennoch iſt es eine kulturhiſtoriſche Wahrheit, daß die epochemachendſten Schöpfungen faſt auf allen Geiſtesgebieten dem Süden, dem Süden Deutſchlands wie dem Europa's im Ganzen entſprungen ſind, wogegen der Norden mehr die bequeme Rolle des Ausbeutens, der bloßen Anwendung und Ausbreitung deſſen übernommen hat, was der produktive Süden hervorbrachte. In der Muſik denke man an die Paläſtrina-Epoche des Kirchengeſanges, an die Erfindung und erſte Entwickelung der Oper, die beide Italien angehören, und in Bezug auf Deutſchland an den Volks- und Kunſtgeſang vor und im Reformationszeitalter, an die Inſtrumentalmuſik, die Oper, den lyriſchen Einzelgeſang, die mit ihrer Entſtehung oder ſpätern Entfaltung ſämmtlich Süddeutſchland zufallen.

Auch die Muſikgeſchichte unſeres Zeitraums verläuft weſentlich im deutſchen Süden. Schon der alte Minne- und Meiſtergeſang waren ſüdliche Gewächſe; jetzt ſind auch die Bearbeiter und Herausgeber von Liedern vorherrſchend Süddeutſche und die betreffenden Sammlungen meiſt in Nürnberg, Augsburg und Straßburg gedruckt worden. Und im Fache der früheſten Inſtrumentalmuſik begegnen wir dem erſten „Spielgrafenamt“ in Wien, den „Pfeiferkönigen“, „Stadtpfeifern“ und „Muſikantenzünften“ in den Städten Süddeutſchlands und der Schweiz, wogegen ſich im Norden immer nur einzelne Punkte an der Kunſtpflege betheiligt haben: ſo der Thüringer Landgrafenhof am Minnegeſange, die Städte Freiberg, Breslau, Danzig u. a., die auch beſondere „Schulen“ hatten, am Meiſtergeſange u. ſ. w. Die Vermittelung aber zwiſchen dem Süden und dem Norden übernimmt in der deutſchen Muſikgeſchichte der Choral: an ihm participiren beide landſchaftliche Hälften gleich ſtark. Seine einſtimmige Geſangweiſe iſt eine That des Nordens; Luther, Walther und Senfl, dieſe Hauptſtützen des Chorals, waren Norddeutſche, und Lucas Oſiander in Tübingen, der zuerſt den einſtimmigen Choralgeſang mit ganzer Entſchiedenheit betonte, war wenigſtens von Geburt ein Norddeutſcher. Die mehrſtimmige Behandlung des Chorals dagegen

fand ihre hauptsächlichste Pflege im deutschen Süden, dieser frühesten Pflanzstätte des mehrstimmigen Liedes überhaupt.

Aber von nun an kehrt sich wunderbarer Weise das Verhältniß um: der Norden wird fortan der fruchtbare Boden der Musikentwickelung, auch des musikalischen Liedes, und der Süden betheiligt sich nur ausnahmsweise und punktuell an diesem Prozesse, aber dann auch in so eminenter Weise, daß der produktive Unterschied wieder ausgeglichen erscheint, wie die Wiener Glanzepoche mit ihren leuchtenden Namen dies sattsam bestätigt.

Die nationalen Volksweisen nun aber, von denen sich dem deutschen Tonsatze eine so reiche Fülle darbot, waren künstlerisch unreif und unschön und erleichterten wenigstens dem Tonsatze die Arbeit seines Aufbaues nicht. Die französische „Chanson" war leichter geschürzt, rhythmisch prägnanter, als das deutsche Volkslied, die italienischen Kunstmelodien hatten schon damals die dem Süden eigenthümliche Klangschönheit: aus beiden ließ sich leichter etwas Schönes machen; hier, an der Oberfläche des schon im Original gegebenen Wohlklanges, lag auch der Wohllaut des mehrstimmigen Satzes nicht weit. Dagegen ist das deutsche Volkslied seelenvoller, wärmer, wenn man will tiefer; aus seinen Weisen klingt etwas Überschwängliches, das jeden Ausdruck überragt, etwas Unaussprechliches, Unendliches. Aber eben deshalb ist ihm auch die Formgebung erschwert, die Schönheit des Ausdrucks gleichgültig; sie wird vernachlässigt und leidet an Mängeln, für welche die Tiefe des dahinter pulsirenden Gefühls entschädigen muß. Sie beschränkt sich nur auf allgemeine Richtigkeit, auf Wiedergabe der Gesammtstimmung, woneben Ungenauigkeiten im Formalen und Einzelnen wohl bestehen können.

Unvermeidlich überträgt sich diese Formlosigkeit auch auf den Kunstgesang, auf das kontrapunktische Lied: denn von Tiefe ist sinnlicher Wohlklang am Weitesten entfernt, aus der Tiefe arbeitet sich der Geist am Mühsamsten zur Schönheit empor. Das Volk, welches die Aufgabe des mehrstimmigen Tonsatzes am Gründlichsten erfaßte, mußte es auch am Schwersten mit seiner Arbeit haben, am Längsten in spröden, unbeholfenen Formen beharren. Der deutsche Tonsatz hat in der That etwas an sich von der Unbeholfenheit byzantinischer Kunstformen, von der Eckigkeit altdeutscher Bildwerke und Malereien, und dies um so mehr, als den Deutschen die Vergangenheit der formbildenden Klassicität gefehlt hatte, deren nachklingende Einflüsse noch den spätgebornen Italienern zu Gute

kamen. Der deutſche Tonſatz und nächſt ihm der niederländiſche, der ihm zum Muſter diente, geht am Meiſten im Schleppkleide der langen Rhythmen einher und trägt die Roharbeit der Anfängerſchaft am Plumpſten an ſich, da ja Niederländer und Deutſche die Erſten waren, welche die Mehrſtimmigkeit auf das Lied anwandten. Denn zur Ausbildung des Tonſatzes, zur Geſtaltung der neu zu ſchaffenden Melodik und Harmonik, zur Führung belebter Stimmen mit zahlreichen Tönen bedurften ſie weiter Dimenſionen, in welche dieſe Töne ſich einreihen ließen. Und dem entſprach es, daß in den erſten Jahrhunderten des Tonſatzes die Schreibweiſe in langen Noten, in der Maxima, Longa, Brevis u. ſ. w., die übliche war, ſo daß diejenigen Noten, welche bei uns jetzt die längſten ſind (𝅝 und 𝅗𝅥), damals nur erſt „halbkurze“ und „kleinſte“ waren („Semibrevis“ und „Minima“). Nirgends daher entbehren die Stimmen ſo ſehr des melodiſchen Fluſſes als hier; nirgends iſt die Wortdeklamation ſinnwidriger, die Rhythmik verſchobener; nirgends fehlen die Textworte unter den Noten ſo häufig oder ſind nur noch abgeriſſen hingeſchrieben, als hier. Keine unter allen nationalen Geſtaltungen der Kontrapunktik giebt ſo ſehr das Bild formloſer Unſchönheit, als die deutſche.

Ungleich größer aber waren die Vortheile, welche dem deutſchen Tonſatze aus den nationalen Volksliedweiſen erwuchſen. Unſchätzbar war vor Allem der Gewinn, in den Volksmelodien eine feſte Operationsgrundlage für die zu ſchaffenden Begleitungsſtimmen, für den Kunſtbau der Harmonie überhaupt zu beſitzen, da die Tonſetzer ohne dies Fundament, bei noch völliger Erfindungsunfähigkeit, geradezu auf's Nichts geſtellt und die ganze kontrapunktiſche Muſikentwickelung fraglich geweſen wäre; mit dieſer Grundlage aber hatten ſie eine Baſis für den harmoniſchen Aufbau der Stimmen, das Material für die Formbildung der Muſik im Ganzen. Ferner hatte die gegebene Grundſtimme auch Melodie und war ſomit zugleich ein Vorbild für melodiſche Führung der Begleitungsſtimmen; ſie hatte — ein beſonders folgenreicher Umſtand — das ausgeprägte Schema der Liedſtrophe und ſchrieb damit auch den Bearbeitungen der Melodie das gleiche Schema vor, gab der jungen Kunſtmuſik die erſte beſtimmte Form. Wohl war in den Originalmelodien manches Unſchöne, manches rhythmiſch Abnorme und Harte; aber die Form allein ſchon, auch mit dieſen Ungehörigkeiten, war für die erſt in der Selbſtbildung begriffene Muſik eine unermeßliche Wohlthat. Ja

mit der Liedstrophe hatte der deutsche Kunstgesang — und er ganz allein — das Mittel in der Hand, das durch die Polyphonie entstellte Lied zu seiner authentischen Reinheit zurückzuführen, die Musik überhaupt aus den Wirrnissen der Kontrapunktik zu befreien und zur Ausdrucksfähigkeit und gesanglichen Schönheit zu läutern. Daß endlich die Liedstrophe das Fundament der ganzen spätern Musikentwickelung geworden ist und auf ihr sämmtliche Gattungen der Vokal- wie der Instrumentalmusik, ihrer Grundanlage nach, beruhen, so daß diese ganze Entwickelung auch nur vom deutschen Volke allein vollzogen werden konnte — das sei hier nur vorübergehend erwähnt.

Alles Übrige im Tonsatz aber, außer der gegebenen Grundmelodie, waren die deutschen Tonsetzer genöthigt, selbst zu finden und zu möglichster Richtigkeit fortzubilden: sie waren in dem glücklichen Falle, eine Entwickelung ihrer Kunst vor sich zu haben, ja diese Entwickelung selbst zu vollziehen. In der That ist es der deutsche Tonsatz allein, welcher eine solche durchläuft. Er mußte die Begleitungsstimmen zur Grundmelodie erfinden, und, da sie für Singstimmen geschrieben waren, zugleich sangbar gestalten; er mußte von den harten Harmonien und Harmonieschritten, die seinen Erstlingsversuchen anhaften, zu vermittelten, wohlklingenden Harmonien fortschreiten; er mußte die Rhythmik aus den Banden der Synkopie lösen und zur Freiheit des metrischen Tonfalls, zur Vernunft der sinnrichtigen Textdeklamation entbinden. Alle diese Aufgaben sind von der deutschen Kontrapunktik auf das Gründlichste erfaßt, auf das Umfassendste gelöst worden. Die Italiener mögen glücklicher an instinktiver Melodieerfindung und melodiöser Stimmenführung, reicher an Mannigfaltigkeit der Gattungen gewesen sein, die Franzosen geschickter im leichten Wurf des Tonbaus und bevorzugt durch eine drastische Melodik und Rhythmik, die unfehlbar auch den Tonsatz erleichterte; aber die Deutschen sind die ernstesten, die arbeitsamsten Gesellen in der Werkstatt der musikalischen Fundamentirung und Formbildung, die glücklichsten Bearbeiter all der massiven Werkstücke, welche auf der allgemeinen Heerstraße der damaligen Musikentwickelung am Wege lagen. Eben weil die wenig melodiösen Originalweisen einer flüssigen Stimmenführung wenig günstig waren, weil ihre rhythmischen Lücken und Überschüsse auch den Gesammtbau des Tonsatzes gefährdeten, hatten die Deutschen den schwersten Stand zur neuen Kunst, wurde ihre Arbeitskraft, ihr Scharfsinn auf das Nachdrücklichste herausgefordert. Aber sie haben, wie gesagt, diese Tugen-

den ſo glänzend und erfolgreich bewährt, wie kein anderes Volk. Während es der italieniſche und der franzöſiſche Tonſatz mit ihrer Aufgabe weit leichter nahmen, deshalb aber auch oberflächlicher blieben, iſt der deutſche Tonſatz derjenige, welcher auf dem ſcharfſinnigſten Nachdenken, auf der ſorgfältigſten Durcharbeitung beruht, welcher am Meiſten den Eindruck innerer Tüchtigkeit macht, die nachhaltigſten Reſultate zu Tage gefördert hat. Und dieſer Tüchtigkeit trauen wir es zu, daß ſie ſich auch aus widerſtrebenden Formen und rein mechaniſchen Operationen einmal zum Wohllaut, zur Beredtſamkeit muſikaliſcher Gefühlsſprache emporarbeiten wird. Wenn das Lied noch eine Zukunft, noch eine höhere Schönheit zu hoffen hat — auf dieſem Boden wird ſie verwirklicht werden.

Zugleich mit dieſer ſchwierigen Aufgabe erweckte ſich aber der deutſche Kunſtgeiſt auch die nöthigen Kräfte, ſie auszuführen, d. h. Männer, welche die angedeutete Entwickelung in ihren Arbeiten praktiſch vollzogen und das geahnte Ziel zu erreichen ſtrebten. Und ſolche Männer beſitzt die deutſche Kontrapunktik mehr, als irgend eine andere; für jedes Stadium des Fortſchritts erſtehen ihr neue Geiſter; mit immer wachſender Begabung, mit immer klarerm Bewußtſein wenden ſie ſich der jedesmaligen Aufgabe zu. Sie aber erſchöpfend aufzuzählen, wie es eine ausführliche Muſikgeſchichte oder eine Specialmonographie über den deutſchen Tonſatz müßte, kann von einem Entwurf der Geſammtentwickelung nicht erwartet werden. Am Wenigſten haben die untergeordneten Talente, z. B. alle die kleinen, obſcuren Lokalmuſiker Anſpruch auf Beachtung, für die gerade die Kontrapunktik ein verführeriſcher Tummelplatz war, weil dieſe Kunſt zur größern Hälfte auf nüchternen Verſtandesoperationen beruht, die ohne die mindeſte Genialität ausgeführt werden können. Der wirklich genialen Köpfe auf dieſem Gebiet aber ſind äußerſt wenige geweſen, da ſelbſt die originellſte Kraft an die unvermeidliche Typik der Methode gebunden blieb. Orl. Laſſo, der erfindungsreichſte und vielſeitigſte Meiſter der ganzen Periode, ſodann der überaus fruchtbare Melchior Franck, ferner Senfl, le Maiſtre und Scandellus dürften unter Allen die hervorragendſten ſein. Höchſt ſchätzbar ſind aber auch jene fleißigen und beliebten Tonſetzer, die in den Sammlungen nächſt den Genannten am Häufigſten vorkommen oder die ſelbſt umfangreiche Sammlungen herausgegeben haben. Als ſolche nennen wir, außer den obigen: Forſter, Regnart, Lechner, Haußmann, Widmann, Gumpeltzheimer, Prätorius, Zang, Benediktus Ducis, Sixt Dieterich, Adam Reuner, Thomas Stoltzer (trotz ſeiner ungelenken Stimmenbehandlung

in den Forster'schen Sammlungen stark vertreten), Ulrich Brättel, Martin Agricola, Johannes Stahl, Greitter, Heintz, Grefinger, Sporer und Ivo de Vento. An diese Namen ist mehr oder weniger der Gesammtschatz des deutschen Liedes in dieser ersten Hälfte seiner Entwickelung geknüpft, in ihren Werken legt er seine charakteristischen Eigenschaften, seine Grundzüge dar. Wir heben die sprechendsten darunter hier in der Kürze hervor.

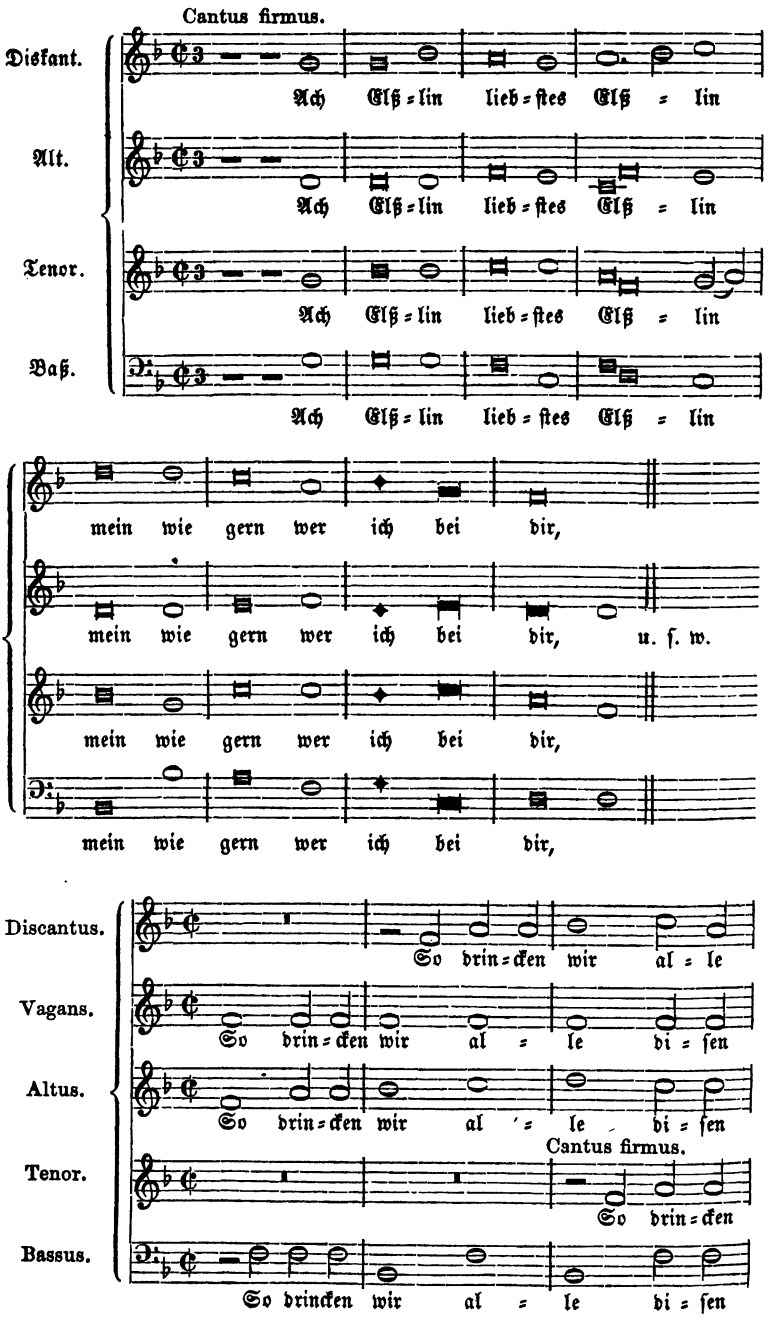
Am Augenfälligsten ist in den Sammlungen die Mischung von geistlichen und weltlichen Tonsätzen, die sich theils aus dem Vorhandensein geistlicher und weltlicher Melodien im Volksgesange, theils aus der Gleichstellung beider in den Augen der Tonsetzer erklärt. Nicht der ernste oder heitere Charakter der Melodien kümmerte sie, sie zogen nicht die ehrwürdigen Choralmelodien der altkatholischen Kirche den neuern und gefälligern Singweisen des Volkes vor, sondern einzig die musikalische Melodie selbst und deren kontrapunktische Brauchbarkeit war ihr Augenmerk. Ebenso gleichgültig war es ihnen, ob man ihre Tonsätze im häuslichen Kreise, oder in den Kantoreien, in der Kirche u. s. w. sang; ihnen waren die Tonsätze als solche die Hauptsache, die Arbeit selbst der höchste Genuß, gleichviel, ob sie einem geistlichen oder weltlichen Zwecke diente. Die bewußte Scheidung beider Kreise fällt erst in eine spätere Zeit, wo deshalb auch die Sammlungen entweder nur geistliche oder nur weltliche Gesänge enthalten.

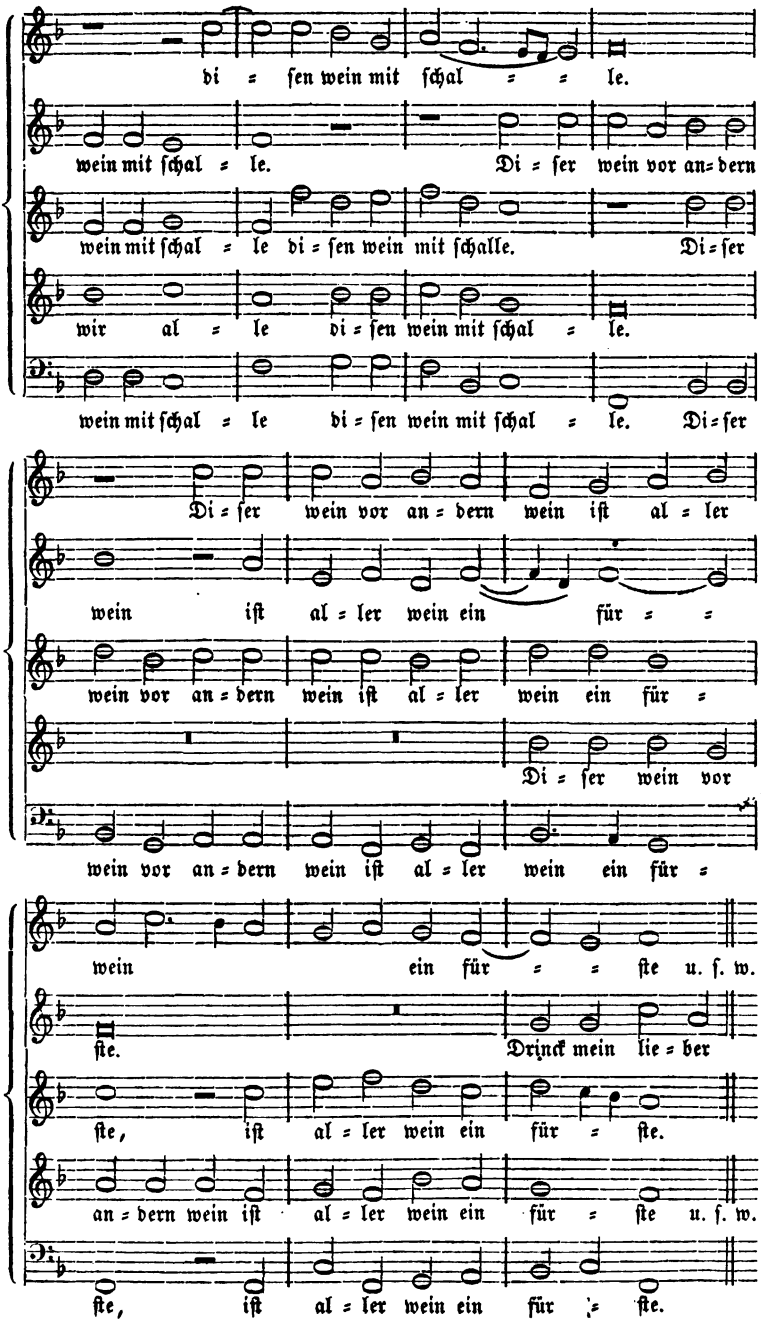
Weiter gehört zu den stehenden Charakterzügen des deutschen Tonsatzes das gleichmäßige Vorkommen der einfachen und der künstlichen Satzweise: homophone und polyphone Tonsätze stehen gemischt untereinander — obwohl mit einer bemerkbaren Bevorzugung der Polyphonie; selbst in einem und demselben Tonstück durchdringen sich häufig beide Schreibarten. Und zwar ist der homophone Tonsatz entweder im strengsten Gleichschritt der Stimmen gehalten, mit ganz geringen Melismen, oder die Stimmen gehen nur im Anfang, etwa im ersten Theile des Liedes, zusammen, trennen sich aber im weitern Fortgang und kommen erst am Schlusse wieder zusammen. Der polyphone, wesentlich auf der Imitation beruhende Tonsatz läßt, als ziemlich stereotyp, folgende Arten der Anordnung wahrnehmen. Einmal können die Stimmen zu je zwei und zwei verbunden sein, indem Diskant und Alt das eine Paar, Tenor und Baß das andere bilden; oder es sind, wie bei der Besetzung „ad aequales", der 1ste Diskant und der 1ste Alt, der 2te Diskant und der

2te Alt paarweiſe zuſammengehalten — ganz analog iſt die Gruppirung bei den männlichen Stimmen; oder es kann die Paarſtellung ſo geſchehen, daß Diskant und Tenor, Alt und Baß einander korreſpondiren u. ſ. w. Sodann können, wie gleichfalls im 4ſtimmigen Satze häufig, die drei Begleitungsſtimmen zu einer Gruppe verbunden ſein, und der cantus firmus ſteht ihnen als zweiter, iſolirter Part gegenüber. Hierbei pflegen jene drei in Nachahmungen hinter einander einzutreten, umſpielen aber im weitern Verlauf den cantus mit freiern, belebtern Tongängen, und dieſer ſelbſt kämpft mit den ſtarken Waffen ſeiner Grundmelodie in immer neuem Anlauf, d. h. in den einzelnen, durch Pauſen getrennten Melodieſätzen, gegen die drei zuſammenhaltenden Gegner (contrapunto ostinato). Auch gehören zur polyphonen Methode all die kleinen Modifikationen in der Auswahl und Gruppirung der Stimmen: die Verdoppelung oder Verdreifachung einer Stimme, wo deren Geſang beſonders hörbar hervortreten ſoll; die Hinzufügung der ſogen. quinta vox (quinta pars) oder vagans, wo irgend die Reichhaltigkeit des thematiſchen Motivs oder das Bedürfniß nach harmoniſcher Fülle ſolch eine Vermehrung anräth; ferner die Häufung der Stimmen zum 5-, 6-, 8ſtimmigen Satz u. ſ. w. Die Verſchiedenheit im Eintritt der Stimmen nach einander, in engern oder weitern Diſtanzen; die verſchiedenen Möglichkeiten, wo der cantus firmus eintreten kann, ob gleich zu Anfang oder ſpäter an beſonders wirkſamen Stellen, wo man ihn am Wenigſten vermuthet; die Verlegung der Melodie in den Tenor oder in den Diskant, in den Baß u. ſ. w. — dies Alles vervollſtändigt das Bild von der Künſtlichkeit und Mannigfaltigkeit des polyphonen Satzes.

Die homophone Satzweiſe wenden die Bearbeiter am Liebſten bei echt liedmäßigen Texten und Melodien von kleinem Umfang und naiver Stimmung an, laſſen aber — polyphon — den Eintritt und Tongang der Stimmen um ſo freier und ſelbſtändiger werden, die einzelnen Stimmen zu lauter getrennten Wegen auseinander gehen, je umfangreicher das Lied, je bedeutſamer oder mannigfaltiger ſein Inhalt wird. Ruhig betrachtende oder fromme Texte, die auch im Vortrag ſtille Sammlung erfordern, werden gern homophon behandelt, ebenſo weltliche Lieder von heiterm Charakter, bei denen es auf durchſchlagende, ergötzliche Wirkung der zuſammengehenden Stimmen ankommt, ſo daß ſie wie Geſang aus einem Munde klingen. In Tonſätzen dagegen, welche entweder die aus vielen Individualitäten reſultirende Einheit, etwa die Gemeinſamkeit des

Bekenntnisses, die gleiche Weise der Andacht u. Ähnl. versinnlichen sollen; oder in denen der Tonsetzer ein Bild bunter Mannigfaltigkeit, des sich isolirenden Eigenwillens der Einzelnen, der Zerfahrenheit und wilden Auflösung beabsichtigt, wie bei Schilderung geselliger Unterhaltung, bei Meinungsstreit und zänkischem Wortwechsel, bei kriegerischem Lärm und Kampfgemenge u. dgl. — in allen diesen Fällen wird er ohne Bedenken zum kunstreichen Tonsatz mit Imitation, Diminution, Gegenbewegung u. s. w. greifen. Jedoch braucht kaum erinnert zu werden, daß die hier aufgestellten Gesichtspunkte für die Tonsetzer keineswegs maßgebend waren, da es ihnen weniger auf treffende Charakteristik, als auf technische Kunstentfaltung und höchstens auf Abwechselung innerhalb der im Ganzen konstanten Methode ankam. Nur die genialsten oder strebsamsten unter ihnen werden neben der scharfsinnigen Mechanik des Tonbaus zugleich sprechenden Ausdruck und eine annähernde Malerei der Situation intendirt haben. Der aufgestellte Kanon ist daher nur ganz im Allgemeinen von ihnen inne gehalten worden. Das schlichte Volkslied z. B. „Ach Elßlein, liebes Elßlein mein“ ist bei P. Schöffer (1537. Nr. 9), und ebenso das drollige Lied von allerlei Löffeln bei Joh. Ott (1534. Nr. 118) im homophonen Styl gesetzt; mit letzterm Tonsatz vergleiche man den sehr ähnlichen von Greitter (P. Schöffer, 1537. Nr. 64), eine seltsame Geschichte von Eiern enthaltend. Im Ganzen gleichfalls homophon, jedoch schon mit einzelnen Melismen geziert, sind Tonsätze, wie folgende: „Innspruck, ich muß dich lassen“ von Heinrich Isaak (Forster, 1539. Becker: „Hausmusik“ S. 72), sodann: „Der Gutzgauch auf dem Zaune saß“ von L. Lemlin (Forster, 1540. Becker: „Hausmusik“ S. 79). Lieder dagegen, wie das übermüthige: „Nur närrisch sein ist mein Manier“ (P. Schöffer, 1537. Nr. 33) oder das lustige Zecherlied: „So trinken wir Alle diesen Wein mit Schalle“ (H. Finck, 1536. Nr. 45), tragen passend das buntere Gewand kunstreicher Bearbeitung. Ich theile von all diesen Tonsätzen nur die beiden folgenden in Notation mit: „Ach Elßlein“ (Schöffer, 1537. Nr. 9), und auch von diesem nur die Anfangsstrophe, und: „So trinken wir Alle“, erstern als Repräsentanten der homophonen, den andern der polyphonen Behandlung:


Cantus firmus.
Diskant.
Alt.
Tenor.
Baß.
Ach Elß = lin lieb = ſtes Elß = lin
mein wie gern wer ich bei dir,
u. ſ. w.
Discantus.
Vagans.
Altus.
Tenor.
Bassus.
So drin = cken wir al = le
So drincken wir al = le di = ſen
Cantus firmus.


di = ſen wein mit ſchal = = le.
wein mit ſchal = le. Di = ſer wein vor an = dern
wein mit ſchal = le di = ſen wein mit ſchalle. Di = ſer
wir al = le di = ſen wein mit ſchal = le.
wein mit ſchal = le di = ſen wein mit ſchal = le. Di = ſer
Di = ſer wein vor an = dern wein iſt al = ler
wein iſt al = ler wein ein für = =
wein vor an = dern wein iſt al = ler wein ein für =
Di = ſer wein vor
wein vor an = dern wein iſt al = ler wein ein für =
wein ein für = = ſte u. ſ. w.
ſte. Drinck mein lie = ber
ſte, iſt al = ler wein ein für = ſte.
an = dern wein iſt al = ler wein ein für = ſte u. ſ. w.
ſte, iſt al = ler wein ein für = ſte.

Als eine Gattung, die vorwiegend homophon behandelt zu werden pflegte, muß der Choral noch beſonders hervorgehoben werden; wenigſtens dann wurde er's, wenn er für den Geſang des Kirchenchors oder gebildeter Gemeinden beſtimmt war, während ſeine freiere Behandlung mehr zum Studium der Tonſetzer oder zur häuslichen Geſangübung und Andacht gedient haben mag. Eine Menge von Choralmelodien ſelbſt des Reformationszeitalters, z. B. angebliche Melodien von Luther, ſolche aus dem Walther'ſchen Geſangbuche von 1524, aus dem Geſangbuche von Val. Bapſt (1545), desgl. Melodien von Eber, Selneccer u. A. haben eine kunſtreiche Bearbeitung Seitens deutſcher Kontrapunktiſten gefunden. Das Volk im Ganzen dagegen hat den Choral, wie ſeinen religiöſen Geſang überhaupt, nie anders als einſtimmig geſungen und viele alte Choralgeſangbücher enthalten auch nur Geſänge in dieſer Form. Daß der Choral aber überhaupt mehrſtimmig geſungen wurde — und es iſt, wie man weiß, bis gegen Ende des ſechzehnten Jahrhunderts geſchehen — kann nur als eine Huldigung gegen den muſikaliſchen Zeitgeſchmack erklärt werden und hat wohl auch dann noch in dem einzelnen Falle von der Befähigung des betreffenden Ortsmuſikers und vor Allem vom Bildungsgrade der Gemeinden abgehangen, die nur ſelten muſikaliſch tüchtig genug geweſen ſein mögen, um rhythmiſirte und reich harmoniſirte Choralſätze auszuführen; allgemeiner Gebrauch wenigſtens kann, ſelbſt in der ſiegesgewiſſen Glaubensbegeiſterung des Reformationszeitalters, der mehrſtimmige Choralgeſang niemals geweſen ſein.

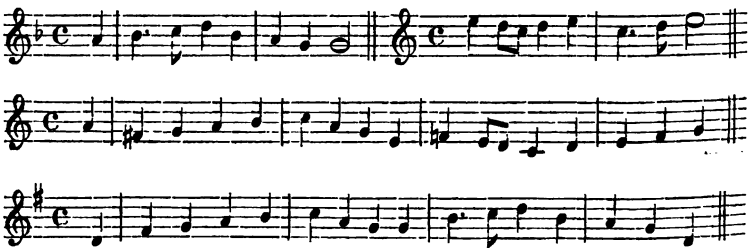
Den Choral nur mit der einfachſten Homophonie, natürlich noch auf der Grundlage der alten Kirchentonarten, auszuſtatten, lag in ſeinem Charakter als religiöſer Volksgeſang, in dem Bewußtſein der Tonſetzer von ſeiner kirchlichen Würde. In ihm kam es ja auf Darſtellung des Feſten und ſich Gleichbleibenden, der gläubigen Zuverſicht und konfeſſionellen Übereinſtimmung an, wogegen das individuelle Belieben der Weltkinder in der Stimmenzerſtreuung des kunſtreichen Tonſatzes ſein entſprechendes Abbild fand. Man fühlte, wie unpaſſend für den Choral, als andächtigen Gemeindegeſang, die bunt verwickelte Vielſtimmigkeit ſei, die mehr durch die Kunſt des Satzes feſſelt oder befremdet, als durch einfache Schönheit gefällt oder durch weihevolle Erhabenheit erbaut; man fühlte, daß ſein heiliger Inhalt, daß ſein ſchmuckloſer Vortrag im Munde des Volkes die kunſtloſeſte Einkleidung erfordere. So behandelte man ihn denn, zugleich in Erinnerung ſeines volksthümlichen Urſprungs, vor Allem lied-

mäßig, indem man seine Melodie nur von einer Stimme durchführen und ihn rhythmisch dem Bau des Textes sich anschmiegen ließ; in letzterer Hinsicht ist nicht bloß die althymnische Gliederung zu 2 Theilen, mit dem Wiederholungszeichen in der Mitte, festgehalten, sondern es ergiebt auch jede einzelne Verszeile des Textes je eine musikalische Periode des Gesanges, die eine von der andern durch Pausen geschieden. Endlich ist der strenge Gleichschritt der Akkorde durch sämmtliche Stimmen hierbei von selbst schon gegeben. Von diesem einfachen Zuschnitt findet sich der Choral schon in manchen protestantischen Gesangbüchern, z. B. in dem 4stimmigen Walther'schen Choralbuch von 1524. Auch die Hussitischen Choralbücher, unter Andern die Prager Originalhandschrift von 1573, enthalten neben 3- und 4stimmigen Tonsätzen sehr viele 1stimmige. Seth Calvisius und noch mehr Michael Prätorius, beide um 1600, sind Meister in der „Choralkunst", d. h. im Satze des einfachen Kontrapunktes und daher die Hauptvertreter dieser einfach homophonen Satzweise. Von Prätorius sehe man den ganz homophonen Tonsatz: „Es ist ein' Ros' entsprungen" bei Meister (a. a. O. I. Anh. II. Nr. 11).

Die Entwickelung innerhalb des deutschen Liedes besteht während dieser ersten Hälfte wesentlich darin, daß die Anfangsstufe kontrapunktischer Unbeholfenheit und Unfangbarkeit überwunden und dafür Gewandtheit und melodische Selbständigkeit immer sicherer erreicht wird.

Der deutsche Tonsatz ist von Anfang an nicht ohne künstlerische Gesichtspunkte, nicht ohne das Streben, die Stimmen möglichst fließend, in neben einander liegenden Intervallen zu führen, besonders aber die Harmonien rein herzustellen. Natürlich konnte dies nicht gleich Anfangs gelingen. In der frühesten Zeit sind die Stimmen nur mechanisch gebaute Tongänge, diatonisch fortschreitende Reihen, sogen. „Laufwerk" in der Skala, daher ohne jede Beziehung zum Text, ohne jeden Ausdruck von Empfindung, also kein wirklicher Gesang. Allerdings kam es den Tonsetzern auf Gesang zunächst gar nicht an, sie wollten eben nur Stimmen neben einander herführen und zu Harmonien verbinden, wollten die Kunstgriffe des Satzes üben und sich aneignen. Dennoch wird man von Tonstücken über einen Text, von Tonreihen, die ausgesprochenermaßen für Menschenstimmen geschrieben sind, das Gesangliche nicht ganz hinweg denken können; man wird fordern, daß dergleichen in etwas auch Gefühlssprache sei, gefühlsverständlich zu uns rede. In dieser Beziehung

aber iſt's um die früheſten Verſuche der deutſchen Satzkunſt noch ſchwach beſtellt, die Öglin'ſche Sammlung wenigſtens (aus welcher Meiſter [a. a. O. I. Anh. II. Nr. 2—5] 4 Tonſätze mittheilt,) iſt darin noch um Nichts beſſer, als die inhaltloſen Satzſtudien der Niederländer in den „Frottole“ und den „Canti cento cinquanta“; gefühlsdürre, lang hingeſchleppte Tonphraſen, wie die oben zu S. 239. 240. mitgetheilten, ſind hier keine Seltenheit. In den ſpätern Sammlungen wird's jedoch beſſer. Bei Joh. Ott, Finck, Forſter u. ſ. w. fangen ſeeliſch ausdrucksvolle Intervalle an ſich geltend zu machen, die Tongänge bekommen etwas von der Accentuation des Wortvortrags, der Rhythmus läßt öfter von den verzerrenden Synkopen ab und befriedigt durch natürlichen Tonfall das Gefühl. Auch die Stimmenführung geſtaltet ſich allmälig ſo, daß man den Text ungefähr in Einklang damit bringen kann, die einzelnen Stimmen werden in etwas der Grundmelodie ähnlich und dadurch ſangbar, jede füllt ſich theilweiſe ſchon mit dem jedesmaligen Inhalt des Textes; auch erweicht ſich bereits das ſeelenloſe Getön ſtellenweiſe zu kleinen, lieblichen Kantilenen, die mit ihrem Anhauch von Gefühl ſofort unſer eignes Gefühl wohlthuend berühren. Solche kleine anſprechende Sätzchen ſind z. B. folgende:



Ja manchmal begegnet es wohl gar einem ingeniöſen Tonſetzer, daß ihm in einer gewöhnlichen Begleitungsſtimme ganz unvermuthet und ungezwungen noch eine zweite Melodie neben dem cantus firmus erwächſt, die fürwahr nicht ſchlechter iſt als dieſer und füglich als ſelbſtändige Singweiſe paſſiren könnte. Von jetzt an bekommt es auch einen Sinn, daß die Tonſtücke für Menſchenſtimmen geſetzt ſind, daher denn auch einer jeden Stimme die vollſtändigen Textworte untergeſchrieben ſtehen. Sind gleich all dieſe Beſſerungen noch nicht erheblich, ja vielleicht wieder durch ebenſo viele gegentheilige Erſcheinungen in Schatten geſtellt, ſo werden doch wenigſtens Spuren, Bemühungen zum Beſſern häufiger, und hinter

diesen darf man für die Folge noch weitere und immer gelungenere hoffen.

Als einen Tonsetzer, an dessen Arbeiten sich diese Läuterung von kontrapunktischer Unbeholfenheit und Unsangbarkeit zu melodischer Gewandtheit und Selbständigkeit recht augenfällig darstellt, möchte ich Johann Walther bezeichnen. Johann Walther (c. 1500—1566), der Zeitgenosse und musikalische Beistand Luther's, dessen markige Liedweisen — wenn sie anders von ihm sind — er mehrstimmig gesetzt hat, ist mehr durch diese reformatorische Mitarbeiterschaft, als durch musikalische Begabung zu einem Namen gekommen. Auf geniale Erfindung kam es zwar in jener Zeit überhaupt nicht an, aber Walther ist auch nicht einmal in der Reproduktion, in der kontrapunktischen Arbeit und Ausführung neu oder bedeutend. Nur im geistlichen Liede thätig, zeigt er sich Anfangs, z. B. in dem Gesangbuch von 1524, im Tonsatz leer, steif und trocken und hat den Übelstand, daß die Melodie durch die Begleitungsstimmen verdunkelt wird, niemals überwunden. Später erst, etwa seit 1550, wird sein Styl geschmeidiger und im edeln Sinn kunstvoller. Davon giebt Zeugniß „Ein newes Christliches Lied, dadurch Deutschland zur Busse vermarnet [wird]. Vierstimmig gemacht durch Johann Walther. Gedruckt zu Wittenberg durch Georg Rhawen Erben. 1561. 4.“ Der Text, aus 26 Strophen bestehend, beginnt: „Wach auf, wach auf, du deutsches Land“ — ein Ruf, der in den damaligen Gedichten, entsprechend der hülfsbedürftigen Pflanzung der jungen Kirche, öfter wiederkehrt, z. B. in dem Liede bei H. Finck (1536. Nr. 20):

„Wach auf, wach auf, mein höchster Hort!
Des Wächters Wort
Dort hör' ich an der Zinnen“ u. s. w.

Diesem Weckruf zu Anfang folgt die eindringliche Vorstellung, wie viel Gott in dem Geschenk des lautern Evangeliums für Deutschland gethan habe, aber sofort auch die Klage, wie tief die Wahrheit verschüttet liege, wie frech die Laster einherschreiten, bis der Schluß die Mahnung, aufzuwachen, wiederholt. Der Tonsatz des Gesanges ist, wie die poetische Sprache, ganz der klare und kräftige, wie in Luther's „fester Burg“ und nirgends beeinträchtigt durch Leere oder durch Härten, der musikalische Charakter im Ganzen, wie der Geist der Dichtung, der ernste und gewaltige der Reformationszeit. Ähnliches läßt sich in musikalischer Beziehung von einem zweiten Liede Walther's sagen: „Das Christlich Kinder-

lied D. Martini Lutheri: „Erhalt uns Herr bey deinem Wort“ auffs new in sechs Stimmen gesetzt und mit etlichen schönen Christlichen texten, lateinischen und deutschen Gesängen gemehrt durch Johann Walthern den Eltern. Wittenberg, Johann Schwertel. 1566. 4“ (Fétis, Biogr. univ. u. s. w. T. 8. S. 507), wobei jedoch berichtigt werden muß, daß die Melodie nicht von Luther selbst herrührt, sondern nur eine von ihm umgestaltete ältere Weise ist (Meister a. a. O. I. S. 32). Einen dritten Tonsatz von Walther mit den nämlichen musikalischen Vorzügen: „Joseph, lieber Joseph mein“ (1544), theilt Meister (a. a. O. I. Anh. II. Nr. 9.) mit.

Ferner haften dem ältern Tonsatze harmonische Gewaltsamkeiten an, die sich im spätern mildern. Ganz ohne Härten geht es freilich im alten Tonsatz nirgends ab, weil die diatonische Unterlage des Kirchentonsystems Akkordfolgen mit sich brachte, die nach heutigem Tongefühl nicht die nöthige innere Verwandtschaft und Nähe zu einander haben und uns daher fremd oder gar rauh berühren. Aber am häufigsten beleidigen uns solch herbe Fortschreitungen in den ältern Sammlungen, ja sie pflegen hier sogar die stehenden zu sein. In den spätern dagegen verringern sich harte Akkorde und Akkordfortschreitungen und solche gewinnen die Oberhand, die selbst ein modernes Ohr schon erträglich findet; auch dissonirende Vorhalte und Durchgänge, die im System der Synkopen unvermeidlich sind, schwinden mehr und mehr und häufiger und ungestörter dürfen wir uns an vermittelten, weichen Modulationen erfreuen. Diesen Eindruck empfangen wir von den Tonsätzen eines Arnold de Bruck, H. Finck, G. Forster u. a.

Schon aus dem häufigen Vorkommen A. de Bruck's in den Sammlungen darf man auf die Beliebtheit dieses Tonsetzers schließen. Wir heben unter seinen Gesangstücken hervor: „Nun wollt ihr hören neue Mähr Vom Buchßbaum und vom Felbinger“ (H. Finck, 1536), „Ich stund an einem Morgen“ (Joh. Ott, 1534), „Es geht gen diesen Sommer“ (ebendas.), „Komm, heiliger Geist“ (ebendas.). Auch der oben (S. 344) in Notation mitgetheilte Tonsatz: „So trinken wir Alle diesen Wein mit Schalle“ ist von A. de Bruck.

Heinrich Finck, der Herausgeber der Sammlung von 1536, scheint ein eitler Tonsetzer gewesen zu sein, da er hauptsächlich nur in seinem eignen Werke vertreten ist, ja dies Werk fast nur zu seiner Verherrlichung veranstaltet zu haben scheint. Seine Tonsätze aber, z. B.

die bekannten: „Ach herzigs Herz, mein Schmerz", „Freu dich, du werthe Christenheit", „Ich stund an einem Morgen", „Wach auf, wach auf, mein höchster Hort" sind nicht ungeschickt, wie ein einziger Blick in den Tonsatz zeigen wird: „Der Lubel und der Gansel" (H. Finck, 1536. Nr. 10).

Dasselbe gilt in noch höherm Grade von den Arbeiten Georg Forster's, der, wahrscheinlich Arzt in Nürnberg und im Tonsatz nur Dilettant, doch von warmem Interesse für die neue Kunst erfüllt gewesen sein muß: denn von ihm sind jene beiden umfangreichen Sammlungen (1539 und 1540) mit zahlreichen spätern Zugaben herausgegeben, die durch den Schatz von Volksmelodien darin zu den werthvollsten Überresten der ältern deutschen Liedliteratur gehören. Außerdem aber ist Forster selbst der Bearbeiter nicht weniger der in den Sammlungen vorkommenden Volksmelodien. Und zwar hat seine Stimmenführung durchweg etwas Fließendes und Wohllautendes, wobei dennoch der Hauptgesang überall klar hervortritt. Ein Beispiel von Forster's Satzkunst theilt Winterfeld („Der evangel. Kirchengesang" I. Mus. Beil. Nr. 21) mit, worin zum cantus im Tenor: „Vom Himmel hoch da komm' ich her", der Diskant die Melodie des alten Volksliedes: „Aus fremden Landen komm' ich her" sehr geschickt ausführt.

Heinrich Isaak, ein Schüler des berühmten Josquin und Kapellmeister Kaiser Karl's V., läßt uns in seinen zahlreichen mehrstimmigen Liedern die erbärmlichen, stellenweise anstößigen Texte ganz vergessen: so klar und fließend ist sein Gesang, so richtig markirt sein Rhythmus; er war hierin nach Forkel's Urtheil (Allgem. Gesch. d. Mus. II. S. 676.) seiner Zeit weit voraus. Von ihm sind u. A. die Tonsätze: „Innspruck ich muß dich lassen" (Forster, 1539. Becker: „Hausmus." S. 72.), „Es hatt' ein Bau'r ein Töchterlein" (Joh. Ott, 1544.) u. A. Ungern versage ich mir's, von diesem trefflichen Meister Beispiele in Notation vorzulegen.

Stephan Mahu wird von Forkel (a. a. O. S. 686.) wegen seines natürlichen Gesanges Isaak fast gleichgestellt und z. B. von dem 5stimmigen Tonsatz: „Es wollt' ein alt Mann auf die Buhlschaft gan" (Joh. Ott, 1544.) gerühmt, der Tenor führe den cantus firmus mit großer Deutlichkeit und die übrigen Stimmen seien nicht minder sangbar, die Harmonie modulire sehr gewandt und mannigfaltig innerhalb der Grundtonart, die Imitationen seien natürlich und der Tonsatz im Ganzen

voll Leben. Auch der 4ſtimmige Tonſatz: „Es ging ein wohlgezogner Knecht“ (H. Finck, 1536.) hat Stephan Mahu zum Harmoniſten.

Laurentius Lemlin (Lemblin), obwohl in den Sammlungen häufig genannt, iſt faſt nur durch den lieblichen, ſchallnachahmenden Tonſatz bekannt: „Ein Gutzgauch (Kuckuk) auf dem Zaune ſaß“ (Forſter, 1540. Becker: „Hausmuſ.“ S. 79.).

Hoch hinaus über all ſeine Vorgänger aber ragt Ludwig Senfl (1490—1550), ein Schüler H. Iſaak's, unbeſtritten der genialſte Tonmeiſter der Reformationsepoche, ebenſo ausgezeichnet durch edle Melodik, wie durch tiefſinnige kontrapunktiſche Verwebung und beſonders auch dadurch unſchätzbar, daß er uns in ſeinen Tonſätzen eine große Anzahl von Volksliedern, und darunter die werthvollſten und beliebteſten, aufbewahrt hat, ſo daß eine Zuſammenſtellung dieſer Melodien aus ſeinen Bearbeitungen allein ſchon ein Magazin alter Volksweiſen bilden würde. In Bezug auf den Tonſatz ſelbſt entfaltet keiner unter den gleichzeitigen Kontrapunktiſten die Fruchtbarkeit und den Fleiß, wie Senfl, indem manche der alten Liederſammlungen faſt ausſchließlich mit ſeinen Tonſätzen angefüllt ſind, wie die Joh. Ott'ſche Sammlung von 1534, und manche ſeiner Tonſätze uns in den verſchiedenſten Sammlungen der frühern Zeit immer von Neuem begegnen. Ferner hat keiner unter den gleichzeitigen Tonſetzern dieſe ſtrömende Erfindungsgabe, dieſe ſtaunenswerthe Gewandtheit und Allſeitigkeit in der Anwendung der kontrapunktiſchen Kunſtgriffe, wie Senfl, ſo daß er über eine einzige Liedmelodie vier und noch mehr verſchiedene Tonſätze aufbaut, den cantus firmus ein Mal im Tenor, ein anderes Mal im Diskant, ein drittes Mal ſogar in zwei einander nachahmenden Stimmen zugleich. Ein Mal ſchreibt er, wie in den meiſten Tonſtücken, 4- oder 5ſtimmig, und dann mit ebenſo viel Leichtigkeit 8- und noch mehrſtimmig; ein Mal bindet er ſich an die herkömmlichen 4 Stimmen, dann ſtellt er ein Mal drei Oberſtimmen und einen Tenor zuſammen u. ſ. w.; jetzt läßt er alle einzelnen Stimmen in den engſten Imitationen, etwa auf den halben Takt, nach einander eintreten, dann paarweiſe und in weiten Diſtanzen einander nachahmen. Und bei aller dieſer Künſtlichkeit ſind die Stimmen doch ſo geſanglich, ſo fließend und der Baß zugleich ſo markig und wuchtig geführt, daß man nicht weiß, ſoll man mehr über die geniale Naturbegabung oder über den Scharfſinn der Arbeit ſtaunen. Auf der einen Seite bewundert man an dieſem Meiſter die Würde und Großheit des muſikaliſchen Wurfs, auf

der andern die Zartheit und Lieblichkeit im kleinen, einfachen Liedsatz. Und wie eifrig Senfl schon um sinngemäße Textdeklamation bemüht war, beweist er durch Kompositionsstudien an Horazischen Oden, die damals zu den Liebhabereien der Tonsetzer gehörten. Auch wird es auf Grund dieser Studien zur Gewißheit, daß Senfl bereits Versuche in eigner Melodieerfindung gemacht haben muß, da für die eigenartige Metrik der lateinischen Texte Volksliedmelodien nicht anwendbar waren, daß er also der Erste war, der den Setzer und den Sänger in sich vereinigte. Im Übrigen ist er der letzte unter den deutschen Tonsetzern seiner Zeit, der die Grundmelodie stetig in einer Stimme, und zwar schon gern in der Oberstimme, festhält. Und hiermit hängt es zusammen, daß bei ihm die Grundtonart der Oberstimme schon die Harmonie der übrigen Stimmen und mithin des ganzen Tonsatzes bestimmt. Außer le Maistre, über den wir die höchst eingehende Monographie von Kade besitzen („Matthäus le Maistre, Niederländischer Tonsetzer" u. s. w. von L. Otto Kade. Mainz, Schott Söhne, 1862.), und außer dem noch größern Orlando Lasso verdient unter den deutschen Tonsetzern keiner so sehr eine ausführliche Darstellung als Senfl. Von seinen Tonsätzen dürften folgende die bekanntesten und zugleich für die Kenntniß des Meisters instruktivsten sein (fast sämmtlich in Joh. Ott's 121 Liedern, 1534, enthalten): „Ich stund an einem Morgen" (3 Mal), „Es was [war] eins Pauern [Bauern] Töchterlein" (2 Mal), „Ach Elßlin" (der Anfang oben S. 344 in Notation mitgetheilt), „Die Brünnlein, die da fließen", „Wohl kommt der Mai" (2 Mal), „Ein Maidlein zu dem Brunnen ging", „Es wollt' ein Maidlein Wasser hol'n", „Wenn ich des Morgens früh aufsteh'" (2 Mal), „Will Niemand singen, so sing' aber ich" (P. Schöffer, 1537.), „Mag ich Unglück nit widerstan" (Forster, 1539, mitgetheilt in Becker's Hausmusik S. 75.), „Christ ist erstanden" (Joh. Ott, 115 Liedlein, 1544, mitgetheilt von Meister a. a. O. I. Anh. II. Nr. 8.) und viele andere. Um einen Einblick in die Kunst unseres Meisters möglich zu machen, lasse ich hier die kurze Analyse des Senfl'schen Gesanges folgen: „Ich stund an einem Morgen" (Joh. Ott, 1534. Nr. 23.). Die erste der drei Senfl'schen Bearbeitungen dieser Melodie, in Dmoll (Nr. 22.), ist 4stimmig und kontrapunktisch kunstlos, indem die Melodie (im Tenor) von beliebig geführten Tongängen in den übrigen Stimmen begleitet wird. Die dritte Bearbeitung, in Fdur (Nr. 26.), ist gleichfalls 4stimmig und die Melodie (im Alt) ebenso, wie oben, von den frei geführten Begleitungsstimmen umspielt.

Um ſo kunſtvoller iſt dagegen die zweite Bearbeitung in Amoll, 4ſtimmig, der cantus firmus wiederum im Tenor (Nr. 23.). Zu Anfang liegt der cantus firmus im Diskant und wird von einem belebten Gegenmotiv im Baß und Alt kontrapunktirt, welches dieſe beiden Stimmen in Nachahmungen auf zwei Takte durchführen. Vollſtändig tritt der cantus mit dem eilften Takte im Tenor auf und bleibt in dieſer Stimme durch den ganzen Tonſatz hindurch liegen und zwar periodenweiſe, ſo daß die einzelnen Abſchnitte durch Pauſen geſchieden ſind. Aber gleich beim Eintritt wird er vom Baß, und zwar auf den halben Takt, imitirt, oder, wie es von da an geſchieht: der Baß geht mit der jedesmaligen Melodieſtrophe voran und der Tenor tritt imitirend einen halben Takt oder auch mehre ganze Takte ſpäter mit demſelben Motiv ein. Zu dieſem Widerſpiel der beiden männlichen Stimmen, das ſich bis zu Ende fortſetzt, führen die beiden Oberſtimmen theils das obige Gegenthema des Baſſes und Altes, theils umſpielen ſie die langen Töne des cantus firmus in den beiden Unterſtimmen mit melismatiſchen Tongängen von lebendigerem Rhythmus, die ſich erſt im Schlußakkord mit den beiden thematiſchen Unterſtimmen zuſammenfinden.

Ein weiterer Fortſchritt des ſpätern Tonſatzes im Vergleich mit dem frühern iſt die wechſelnde Verlegung des cantus firmus in irgend eine andere Stimme und die dadurch geſteigerte Geſchmeidigkeit ſämmtlicher Stimmen für fließende, geſangliche Kantilene. Im erſten Entwickelungsſtadium des deutſchen Liedes — bis Senfl, c. 1550 — liegt die Melodie, als ſtetig fortgeführte Tonreihe, in einer Hauptſtimme, meiſt im Tenor, demnächſt im Diskant, ſeltner im Alt oder Baß, während dazu die andern Stimmen, kanoniſch ſich nachahmend und durch einander ſchlingend, die vervollſtändigende Harmonie geben. Dieſe Anordnung der Stimmen iſt, zumal wenn die Melodie in der Oberſtimme liegt, offenbar mehr liedmäßig, mehr im Sinne des Volksgeſanges, der nie und nirgends etwas Anderes iſt, als einfache, allverſtändliche Melodie. An dieſe Art von Tonſatz knüpfte daher auch die Reformation an, als ſie es unternahm, den proteſtantiſchen Kirchengeſang zu einer Angelegenheit der Gemeinde, zum Volksgeſange in der Kirche zu machen: ſie legte die Melodie in den Diskant und hielt die Parallelſtimmen in homophonem Gleichſchritt mit jener; auch behielt die Melodie in dieſer Behandlung ihre authentiſche Geſtalt bei. Verlegen dagegen ſpätere Tonſetzer den cantus firmus in andere Stimmen, ja vertheilen ſie ihn wohl gar ſtückweiſe an dieſelben,

besonders an die Oberstimmen der einzelnen Stimmenpaare, also an den 1sten Diskant, den 1sten Alt u. s. w., so daß die eine Stimme ein Stück der Melodie, eine andere das nächste Stück, eine dritte wieder ein anderes u. s. f. übernimmt, so hatte von dieser Zergliederung die Melodie selbst allerdings keinen Gewinn, vielmehr kam dadurch in den Gesang eine gewisse Unruhe und Zerfahrenheit; einen um so größern aber hatte der Tonsatz im Ganzen, insofern er sich auch in den übrigen Stimmen melodisch bewegen und sich für den Ausdruck der Empfindung erweichen lernte. Schwerer und später würden die Stimmen zu gesanglichem Fluß durchgedrungen sein, wäre ihnen diese zeitweise Übernahme der Grundmelodie versagt geblieben. Diese anatomische Behandlungsweise der Melodie, verbunden mit einer größern Gewandtheit im Tonsatz überhaupt, ist unläugbar mehr künstlich und gelehrt, ist mehr Arithmetik als Musik, mehr Arbeit und Architektonik, als unmittelbarer Herzensgesang. Repräsentanten für diese Entwickelungsstufe des Liedes sind die gleich zu nennenden Meister und ihre Tonsätze und verweisen wir deshalb hier auf das dort über sie Gesagte.

Den namhaftesten Fortschritt endlich thut die deutsche Kontrapunktik der ersten Zeithälfte mit der Verdoppelung, ja Häufung von Volksweisen in einem Tonsatz, nachdem sie sich bisher mit einer einzigen solchen Melodie begnügt hatte; ja es ist dieser Fortschritt geradezu der Höhe- und Schlußpunkt dieses ersten Zeitraums und die betreffenden Tonstücke sind etwas so Neues und Eigenartiges, daß sie geradezu eine besondere Gattung innerhalb des mehrstimmigen Liedes ausmachen: — das sogenannte „Quodlibet".

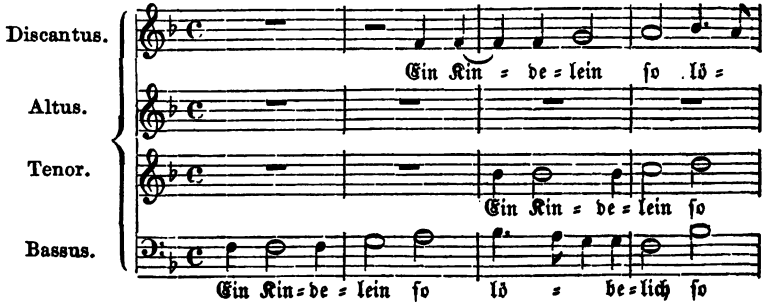
So lange es darauf ankam, der neuen Satzkunst überhaupt erst Herr zu werden, genügte nicht nur eine zu Grunde gelegte Melodie, sondern sie machte die kontrapunktische Arbeit auch leichter, den Bau des Satzes einfacher und klarer. War aber diese Herrschaft gewonnen, so lag für das Selbstgefühl der Tonsetzer die Lockung nahe, es auch mit der Verschmelzung mehrer solcher Singweisen in einen Tonsatz zu versuchen — und dies geschieht eben im Quodlibet. In ihm sehe ich, ohne ihre sonstigen Leistungen zu unterschätzen, die musikhistorische Bedeutung der Meister, welche in der Geschichte des deutschen Liedes innerhalb dieser ersten Zeithälfte nach Senfl überhaupt noch Namhaftes hervorgebracht haben: ich meine le Maistre, Scandellus und Orlando Lasso. Wie sie sich zeitlich zu einer Gruppe zusammenschließen, so bilden sie auch musikalisch der

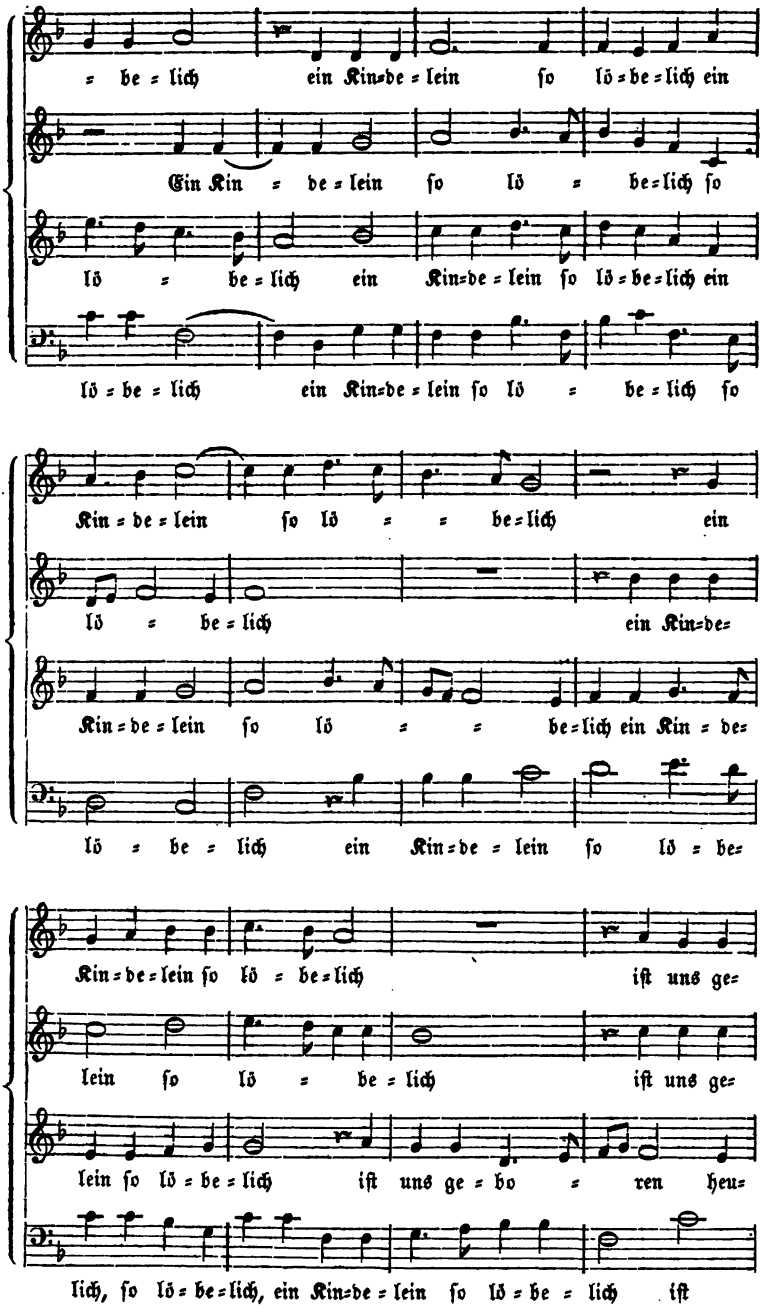
Eine die Ergänzung des Andern und jeder von ihnen vertritt eine Seite der nach Senfl ſich fortſetzenden Entwickelung. Gleichzeitig macht ſich mit dieſen Meiſtern die Neuerung in der Veranſtaltung der Tonwerke bemerkbar, daß die bloßen Sammler von Liedern, die nur eine Anzahl fremder Tonſtücke unter ihrem Namen herauszugeben pflegten, jetzt aufhören und ſtatt ihrer die Reihe der ſelbſtändigen Tonſetzer beginnt, die nur eigene Arbeiten veröffentlichen. Anſtatt der bloß geſangliebenden Dilettanten und Drucker treten uns jetzt tüchtige Fachmuſiker, Männer in den höchſten muſikaliſchen Stellungen entgegen: le Maiſtre und Scandellus waren kurfürſtlich ſächſiſche Kapellmeiſter und Orl. Laſſo daſſelbe am fürſtlich baieriſchen Hofe in München. Dieſe Tonmeiſter ſind alſo nicht mehr bloß die „Setzer“ und noch viel weniger die bloß geſchäftlichen Herausgeber ihrer Liedbearbeitungen: nein, ſie ſind in vielen Fällen zugleich die „Sänger“, d. h. die Erfinder ihrer Melodien und ſomit, als Schöpfer der ganzen Werke nach Melodie und Tonſatz, die erſten wirklichen Komponiſten innerhalb des deutſchen Liedes, der deutſchen Muſik überhaupt.

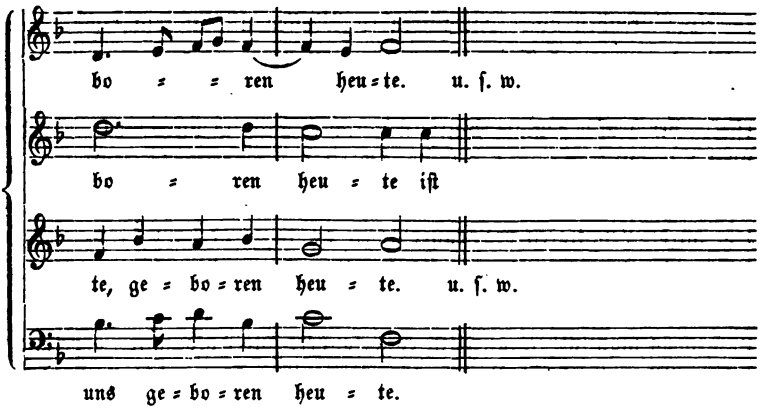
Matthäus le Maiſtre (c. 1510—1577), kurfürſtlich ſächſiſcher Kapellmeiſter, iſt, nicht ohne Zuſammenhang mit ſeiner ſtrengen Rechtgläubigkeit, in allen ſeinen Werken dem Syſtem der alten Kirchentonarten treu geblieben, die den betreffenden Tonſätzen unvermeidlich das Gepräge der Herbheit und Strenge, des unbeugſamen Ernſtes aufdrücken; ja dieſer Ernſt ſteigert ſich bei ihm mitunter zum Eckigen. Ganz konſequent zeigt er daher weniger Neigung zur homophonen Satzweiſe nota contra notam, zu einfacher Harmoniſirung — obwohl einzelne ſeiner 4- bis 7ſtimmigen geiſtlichen Lieder (in den „Geiſtlichen vnd Weltlichen Teutſchen Geſeng“, 1566, ſowie in den 3ſtimmigen „Deutſchen vnd Lateiniſchen Geiſtlichen Geſängen“ 1577) ſo geſetzt ſind — als Vorliebe für die polyphone, ſtreng kanoniſche Form, für den fugirten Styl imitatoriſch einander folgender Stimmen. Beſſer gelingt ihm daher die Würde und Kraft des kirchlichen Geſanges, als die Weichheit und Innigkeit des weltlichen Liebesliedes. Vereinzelt nur bricht das lyriſche Gefühl auch bei ihm hindurch, wie in dem 4ſtimmigen Bittgeſange: „Brich nicht an mir, mein' Zuverſicht“ oder in dem gleichfalls 4ſtimmigen: „An dich hab ich ergeben mich zu thun nach deim Gefallen“ („Geiſtl. u. Weltl. Teutſche Geſeng.“ 1566. Nr. 71 u. Nr. 73.). Zur Leichtigkeit und Komik jedoch, wie z. B. in dem Volksliede: „Biſt du der Henſel Schütze“ (ebendaſ. Nr. 86.), oder in dem gleichfalls volksthümlichen „Schäm dich, du Tropf,

du haſt's im Kopf" (ebendaſ. Nr. 82.) fehlt es dem kirchlich ernſten Meiſter an Elaſticität, an genialem Leichtſinn. Soviel für jetzt zur allgemeinen Charakteriſtik le Maiſtre's. Seine eigentliche Wichtigkeit beſteht jedoch in einem andern, ſchon angedeuteten und weiter unten auszuführenden Momente.

An Leichtigkeit und Lieblichkeit wird le Maiſtre ohne Frage von ſeinem jüngern Zeitgenoſſen und Nachfolger im Kapellmeiſteramte, Anton Scandellus (1517 – 1580) übertroffen. Deſſen charakteriſtiſche Eigenthümlichkeit und muſikaliſcher Schwerpunkt liegt gerade in dieſen beiden Eigenſchaften; durch ſie bildet er die produktive Ergänzung, den weltlichen, lyriſchen Pendanten zu le Maiſtre. An Mannigfaltigkeit der Stoffe und an Gewandtheit des Satzbau's hinter le Maiſtre keineswegs zurückſtehend, iſt er doch mehr Gemüthsmenſch, der vorherrſchend zum Gefälligen und Innigen, weniger zum Erhabnen und Strengen neigt. Mit dem erotiſchen Liede hat er entſchieden mehr innere Verwandtſchaft, als ſein Vorgänger, und das einfach fromme Lied, das mit ergebenem Gemüth und in maßvoller Bewegung geſungen ſein will, athmet in Scandellus' einfach homophoner Behandlung die ganze religiöſe Innigkeit ſeiner Gattung. Selbſt noch die polyphone Schreibweiſe unſeres Meiſters, die er gern bei fröhlichen, volksthümlichen Texten anwendet, z. B. in dem „Hochzeit Geſang für Eheleute" (Newe ſchöne außerleſene Geiſtliche Deudſche Lieder", 1575. Nr. 5.) hat in der bequemen, fließenden Stimmenführung, in der charakteriſtiſchen Malerei der wechſelnden Textnüancen, in der beruhigten Haltung des Ganzen einen lyriſchen Grundzug. Der nachfolgende Anfang des Tonſatzes: „Ein Kindelein ſo löbelich" („Newe Teutſche Liedlein", 1568. Nr. 1.), ein durch imitatoriſche Folge der 4 Stimmen ebenſo bewunderungswürdiges, als durch fließende Stimmenführung liebliches Geſangſtück, wird die beſte Anſchauung von den Vorzügen des Meiſters geben.

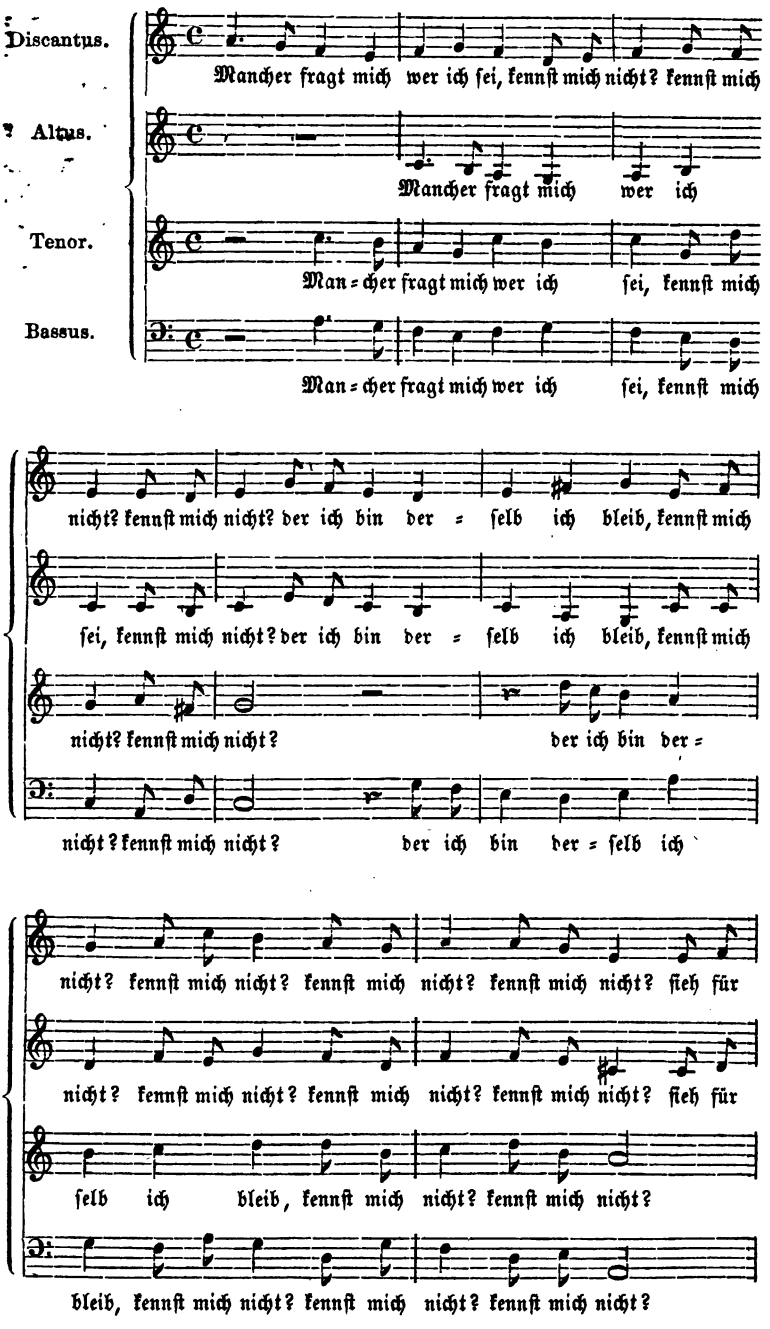


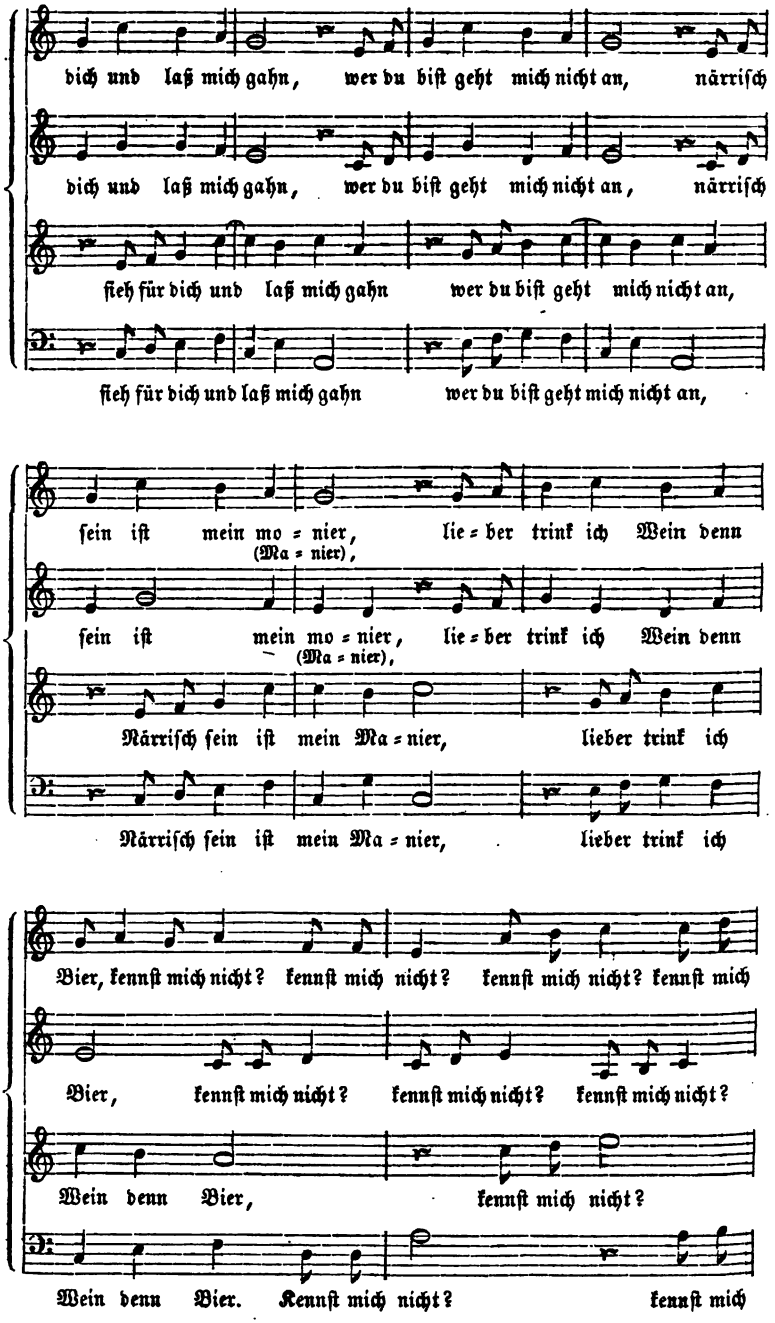

= be = lich ein Kin=de = lein ſo lö = be = lich ein
Ein Kin = de = lein ſo lö = be = lich ſo
lö = be = lich ein Kin=de = lein ſo lö = be = lich ein
lö = be = lich ein Kin=de = lein ſo lö = be = lich ſo
Kin = de = lein ſo lö = = be = lich ein
lö = be = lich ein Kin=de=
Kin = de = lein ſo lö = = be = lich ein Kin = de=
lö = be = lich ein Kin=de = lein ſo lö = be=
Kin = de = lein ſo lö = be = lich iſt uns ge=
lein ſo lö = be = lich iſt uns ge=
lein ſo lö = be = lich iſt uns ge = bo = ren heu=
lich, ſo lö = be = lich, ein Kin=de = lein ſo lö = be = lich iſt

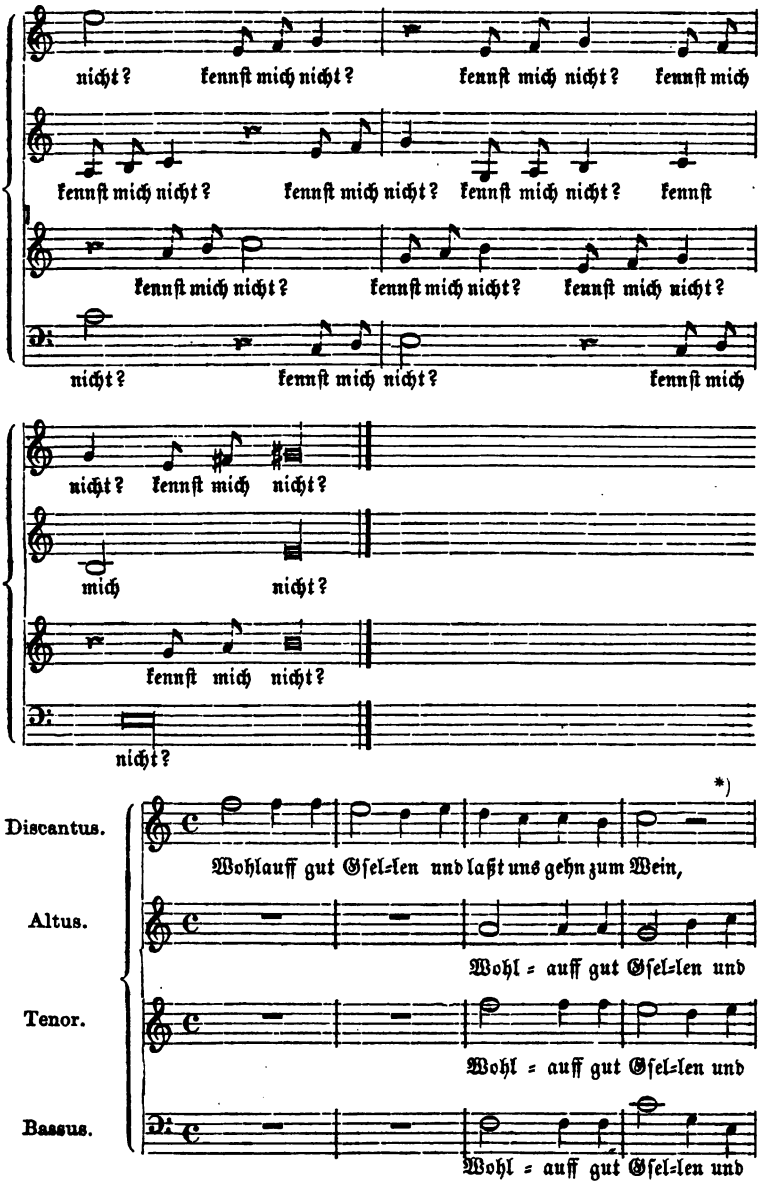


Schwächer ſind die Beziehungen Orlando Laſſo's (1520—1594) zum deutſchen Liede, das ihm, bei ſeiner in's Große gehenden Natur — ganz ähnlich, wie es bei Mozart der Fall war — zu klein geweſen ſein mag. Obwohl urſprünglich Niederländer und Schüler Willaert's, durchbricht dieſer produktivſte und vielſeitigſte Komponiſt des 16ten Jahrhunderts ſeine beſchränkte Heimath und weitet ſich zu einem Univerſalgenie, zum muſikaliſchen Kosmopoliten aus, der allen damaligen Muſikvölkern gleichmäßig angehört und für jede Seite der Tonkunſt die gleiche Begabung zeigt. Orl. Laſſo umfaßt ſämmtliche Gattungen von Geſang, redet in allen Sprachen, ſingt aus allen Tönen, verherrlicht alle nur erdenklichen Stoffe. Mit der Gediegenheit die Leichtigkeit, mit religiöſer Weihe weltliche Heiterkeit verbindend, iſt er im deutſchen Liede wie im italieniſchen Madrigal und in der franzöſiſchen Chanſon gleich ſehr zu Hauſe. Kein Komponiſt iſt in den verſchiedenen Nationalliteraturen des damaligen Geſanges ſo ſtark und gewichtig vertreten, als er. Seine Schwerkraft ruht jedoch im kirchlichen Geſange, in der Motette und dem Pſalm: auch ſeine Lieder und die dem Liede verwandten Gattungen ſind im Motetten- und Hymnenſtyl geſchrieben und im Grunde nur Studien für ſeine geiſtlichen Tonſtücke; auch im Liede iſt ſeine beſondere Stärke die Fugenkunſt, d. h. die ſtreng kanoniſche, frei imitirende Stimmenführung und zwar in ihren kühnſten und verſteckteſten Kombinationen. Nachahmungen der Stimmen auf den halben, den ganzen und mehre Takte, ja ſogar auf die kleinſte Diſtanz, die Viertelnote, und dabei an derſelben Stelle noch Gegenbewegung oder Umkehrung des Thema's in den nachahmenden Stimmen, ſymmetriſche Gruppirung der Stimmen zu

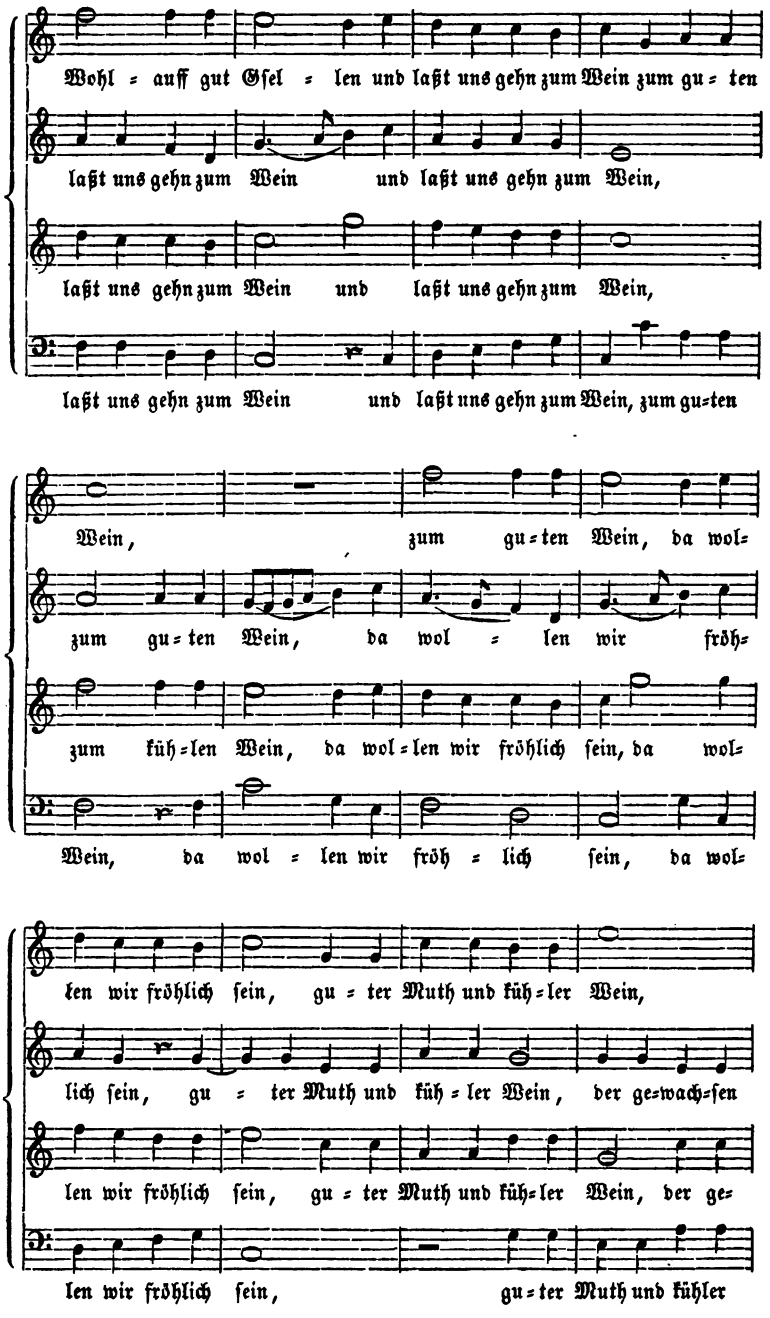
korrespondirenden oder kontrastirenden Massen ist bei ihm etwas ganz Stehendes, spielend Geläufiges. Daher ist es weniger die Feinheit der Zeichnung, die Sorgfalt der kleinen, peinlichen Arbeit, als die Massenessekte, der große, geniale Wurf, wodurch er auch im Liede wirkt. In der Melodik z. B. — unverkennbar ein Einfluß des italienischen Madrigals — ist kein Tonsetzer so weltlich frei, so schwungvoll, keiner erinnert so sehr an die Leichtigkeit des französischen Tonsatzes oder an die Beweglichkeit der heutigen Kantilene, wie er. Eine Menge Melodien kommen bei ihm vor, die noch jedem modernen Komponisten Ehre machen würden; und in harmonischer Hinsicht ist es besonders die Chromatik — bekanntlich die Methode, durch Vermittelung der halben Töne geschlossene, gleichmäßig fortrückende Harmonien aufzulösen — wodurch er über seine Vorgänger im Liede hinausgeht. Auch scheint es seinem Selbstgefühl widerstrebt zu haben, alte, beliebte Volks- oder Kirchenweisen zu bearbeiten; schon die Texte sind andere, als wir sie in den Gesängen der übrigen Tonsetzer finden; auch die Singweisen dazu scheinen ganz seine eigene Erfindung zu sein. Trotzdem aber zählt das Wenige, was wir an Liedern von ihm besitzen, zum Besten dieser Gattung, und vorzüglich ist es das Drollige und Derbe auf der einen, das Zarte und Liebliche auf der andern Seite, wodurch er sich den vorzüglichsten Liedersängern aller Zeiten anreiht. Welcher Musikhistoriker kennt z. B. nicht das reizende Frühlingslied von ihm: „Wohl kommt der Mai mit mancherlei der Blümlein zart“ (1583.)? Wer sollte nicht überrascht sein und seine Freude haben an Liedern, wie dem scherzhaften: „Mancher fragt mich, wer ich sei“ („Etliche außerlesene .... Liedlein. In truck gegeben durch Pühler“. München, 1582. Nr. 20.) oder an dem Liede von der Gans, mit dem kirchlich pomphaften, damals beliebten Anfange: Audite! („Sammlung älterer Musik aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert“. Herausgegeben von Dehn. Berlin, Crantz.)? Für ein wahres Prachtstück aber halte ich das Trinklied: „Wohlauff gut Gsellen und laßt uns gehn zum Wein“ („Etliche außerlesene Liedlein“, 1582. Nr. 24.), dem ich an Schwung und charakteristischer Stimmung kein zweites im alten Tonsatz an die Seite zu stellen wüßte und das ich mir daher, nebst dem angeführten: „Mancher fragt mich, wer ich sei“, nicht versagen kann, hier, wenigstens dem Anfange nach, mitzutheilen.

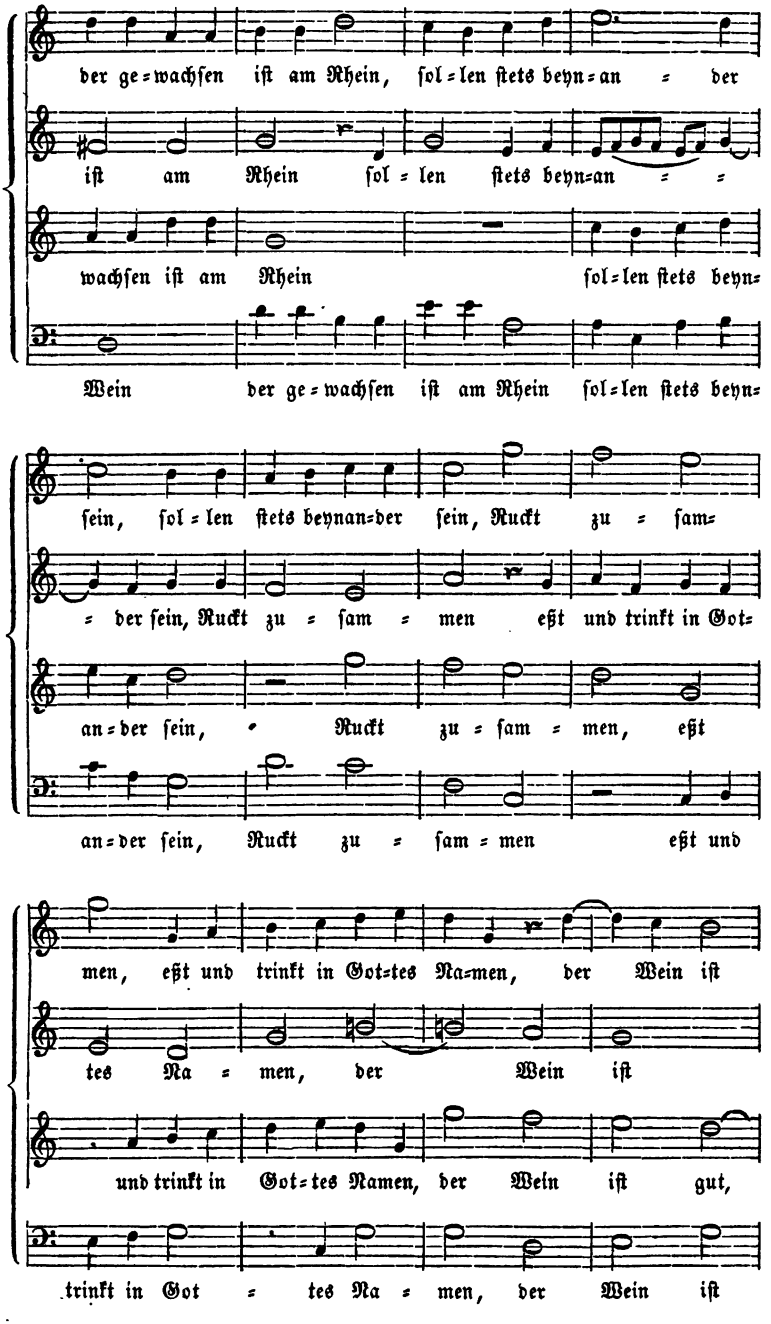

Discantus.
Altus.
Tenor.
Bassus.
Mancher fragt mich wer ich ſei, kennſt mich nicht? kennſt mich
Mancher fragt mich wer ich
Man=cher fragt mich wer ich ſei, kennſt mich
Man=cher fragt mich wer ich ſei, kennſt mich
nicht? kennſt mich nicht? der ich bin der = ſelb ich bleib, kennſt mich
ſei, kennſt mich nicht? der ich bin der = ſelb ich bleib, kennſt mich
nicht? kennſt mich nicht? der ich bin der=
nicht? kennſt mich nicht? der ich bin der = ſelb ich
nicht? kennſt mich nicht? kennſt mich nicht? kennſt mich nicht? ſieh für
nicht? kennſt mich nicht? kennſt mich nicht? kennſt mich nicht? ſieh für
ſelb ich bleib, kennſt mich nicht? kennſt mich nicht?
bleib, kennſt mich nicht? kennſt mich nicht? kennſt mich nicht?

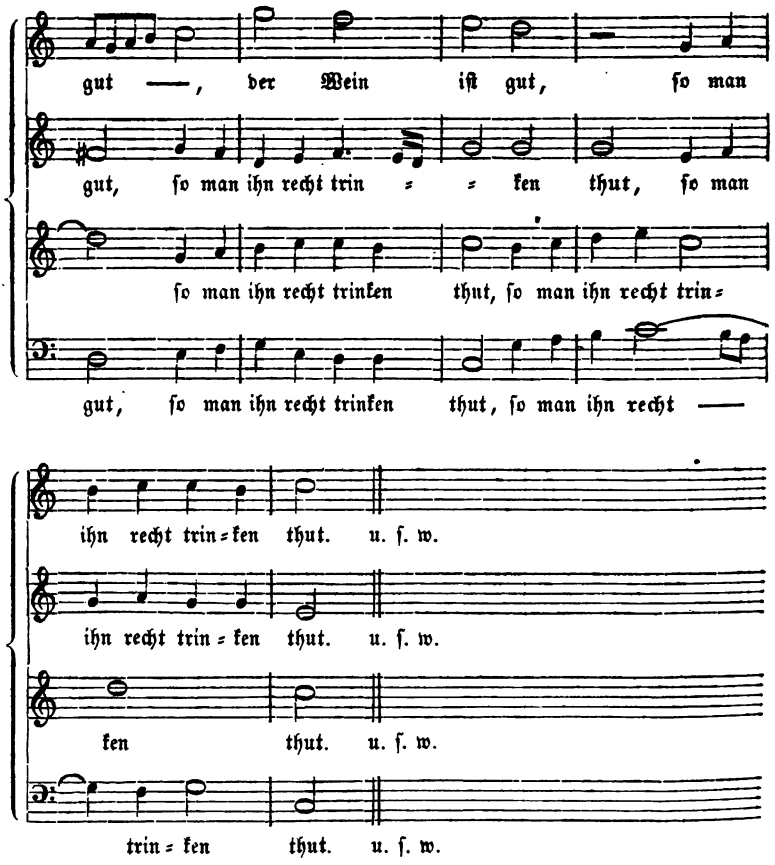

dich und laß mich gahn, wer du biſt geht mich nicht an, närriſch
dich und laß mich gahn, wer du biſt geht mich nicht an, närriſch
ſieh für dich und laß mich gahn wer du biſt geht mich nicht an,
ſieh für dich und laß mich gahn wer du biſt geht mich nicht an,
ſein iſt mein mo = nier, lie = ber trink ich Wein denn
(Ma = nier),
ſein iſt mein mo = nier, lie = ber trink ich Wein denn
(Ma = nier),
Närriſch ſein iſt mein Ma = nier, lieber trink ich
Närriſch ſein iſt mein Ma = nier, lieber trink ich
Bier, kennſt mich nicht? kennſt mich nicht? kennſt mich nicht? kennſt mich
Bier, kennſt mich nicht? kennſt mich nicht? kennſt mich nicht?
Wein denn Bier, kennſt mich nicht?
Wein denn Bier. Kennſt mich nicht? kennſt mich



*) Hier korrigire ich einen Druckfehler des Originals, wo die ganze Taktnote c die Melodie des Discantus um einen halben Takt hinausſchiebt und dadurch den ganzen Tonſatz fälſcht.


Wohl = auff gut Gſel = len und laßt uns gehn zum Wein zum gu = ten
laßt uns gehn zum Wein und laßt uns gehn zum Wein,
laßt uns gehn zum Wein und laßt uns gehn zum Wein,
laßt uns gehn zum Wein und laßt uns gehn zum Wein, zum gu=ten
Wein, zum gu=ten Wein, da wol=
zum gu=ten Wein, da wol = len wir fröh=
zum küh=len Wein, da wol=len wir fröhlich ſein, da wol=
Wein, da wol = len wir fröh = lich ſein, da wol=
len wir fröhlich ſein, gu = ter Muth und küh=ler Wein,
lich ſein, gu = ter Muth und küh = ler Wein, der ge=wach=ſen
len wir fröhlich ſein, gu = ter Muth und küh=ler Wein, der ge=
len wir fröhlich ſein, gu=ter Muth und kühler


der ge=wachſen iſt am Rhein, ſol=len ſtets beyn=an = der
iſt am Rhein ſol = len ſtets beyn=an = =
wachſen iſt am Rhein ſol=len ſtets beyn=
Wein der ge=wachſen iſt am Rhein ſol=len ſtets beyn=
ſein, ſol = len ſtets beynan=der ſein, Ruckt zu = ſam=
= der ſein, Ruckt zu = ſam = men eßt und trinkt in Got=
an=der ſein, Ruckt zu = ſam = men, eßt
an=der ſein, Ruckt zu = ſam = men eßt und
men, eßt und trinkt in Got=tes Na=men, der Wein iſt
tes Na = men, der Wein iſt
und trinkt in Got=tes Namen, der Wein iſt gut,
trinkt in Got = tes Na = men, der Wein iſt



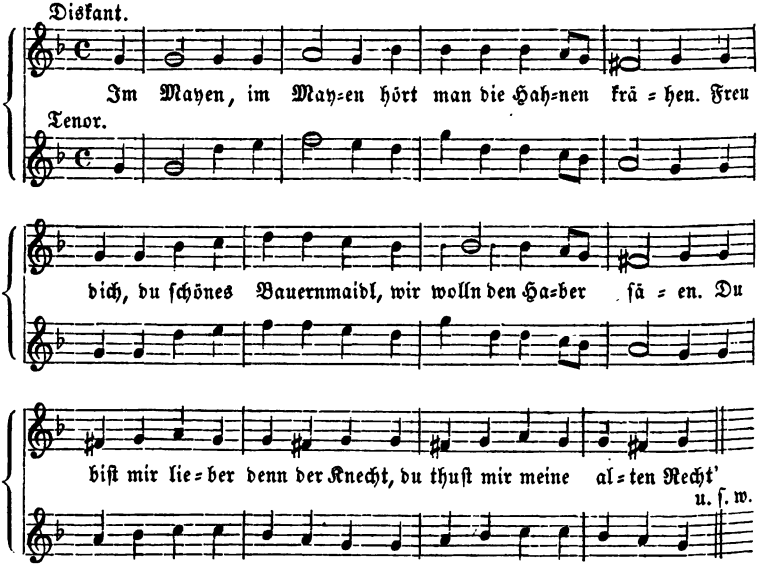
Bei aller Genialität der Erfindung aber und bei aller Virtuoſität der Methode liegen die Arbeiten der zuletzt genannten Meiſter doch immer noch auf dem bisherigen Wege der Entwickelung und gehen über die Leiſtungen der Vorgänger im Principe nicht hinaus. Das aber geſchieht jetzt in der ganz neuen und eigenartigen Gattung des Quodlibet, wie ſie beſonders von le Maiſtre ausgebildet worden iſt. Ehe man den lieb gewordenen Volksweiſen gänzlich Valet ſagte, wollte man ſich gleichſam ihres Werthes noch ein Mal recht bewußt werden und nahm ſie in eine letzte, zum Äußerſten potenzirte Behandlung. So möchte ich mir wenigſtens die Entſtehung des Quodlibets deuten und ſie nicht bloß aus einer Anwandlung von toller Laune oder übermüthigem Kraftgefühl herleiten.

Die alten Notatoren und die neuern Musikhistoriker schwanken in der Schreibung des Wortes zwischen Quotlibet und Quodlibet; und doch ist bei unbefangener Erwägung ein Zweifel kaum möglich. Ich meine, die alten Tonsetzer haben darauf keinen Werth gelegt und nicht das in's Belieben der Sänger oder Zuhörer gestellt, wie viel Stimmen (quot voces) sie zu einem Tonsatz zusammenwirken lassen sollten, da ja die Anzahl der Stimmen nur ein äußerliches Moment beim Tonsatz war und die Kontrapunktisten ihre Meisterschaft im möglichst vielstimmigen Tonbau bei jeder Gelegenheit dokumentirt hatten (wie den Zeitgenossen hinlänglich bekannt war); sondern den Umstand gaben sie den Wünschen der Auftragsteller oder Sänger anheim, was von Gesang beliebt würde, welch' heterogene Melodien, welch' sprachverschiedene Texte, welch' einander widerstrebende Rhythmen und Taktarten sie zu einem Gesangstück vereinigen sollten. Daß die eine Stimme eine klagende Melodie, die zweite eine heitere Volksweise sang, daß die eine französische, eine andere italienische, eine dritte deutsche Textworte sprach und sich neben dem geraden $^4/_4$-Takt einiger Stimmen der $^3/_4$-Takt einer abweichenden Stimme eigenwillig einherzwängte — dieses Was (quod), diese bunte Mannigfaltigkeit von Melodien, Textworten u. s. w. wollten die Tonsetzer Andern zur Entscheidung überlassen, das war ein inneres Moment des Tonsatzes, welches Scharfsinn und Gewandtheit erforderte; und dies sich gleichsam zur Aufgabe stellen zu lassen oder es sich im Sinne gedachter Auftraggeber selbst zu stellen — dies hatte Reiz für die gelehrten Tonsatzkünstler und erprobte ihre Virtuosität in ganz anderer Weise, als die bloß quantitative Häufung der Stimmen zur chorähnlichen Masse. Unverkennbar dürfte daher die Schreibung „Quodlibet" den Vorzug vor der andern „Quotlibet" verdienen.

Die ersten Versuche, mehre volksthümliche Singweisen in einem und demselben Tonsatz neben einander erklingen zu lassen, datiren schon aus den Arbeiten älterer Tonsetzer. Ein sehr schlagendes Beispiel dafür scheint der 5stimmige Tonsatz von Arnold de Bruck in Joh. Ott's 121 Liedern, 1534, Nr. 3 zu sein, wo die Textworte: „Ich stund an einem Morgen" den drei Oberstimmen, Discantus I, Discantus II und Contratenor untergeschrieben sind, während unter den beiden tiefern Stimmen, Tenor und Bassus, die beiden Liedanfänge stehen: „Ade mit leyd" und „Ach Gott wem soll ich" [klagen]. Doch ist's hier mit der Durchführung und Verwebung der Volksliedweisen noch nicht Ernst,

da ſie, abgeſehen vom 1ſten Diskant, der das Lied: „Ich ſtund an einem Morgen“ bis zu Ende feſthält, nur im Anfang der Stimme auftreten, gleich darauf aber ſich wieder in das beliebte, unſangbare Tongeſchleppe verlieren. Dennoch wird man nicht umhin können, wenigſtens den Gedanken an eine ſolche Verflechtung von Volksmelodien in ſeinen erſten Regungen hier auftauchen zu ſehen. Denn wie käme der Tonſetzer ſonſt dazu und was hätte es für einen Sinn, den Stimmen die Texte verſchiedener Volkslieder beizufügen, hätten ihm dabei nicht zugleich deren Melodien vorgeſchwebt, hätte er nicht ſelbſt an dieſe Melodien erinnern und ſeine Stimmenführung den bekannten Singweiſen nicht irgend wie ähnlich machen wollen?

Wenn ferner — um ein zweites Beiſpiel anzuführen — in dem Senfl'ſchen Satz: Joh. Ott, „121 Lieder“, 1534. Nr. 96 folgende beide Melodien (im Diskant und Tenor) neben einander gehört werden:



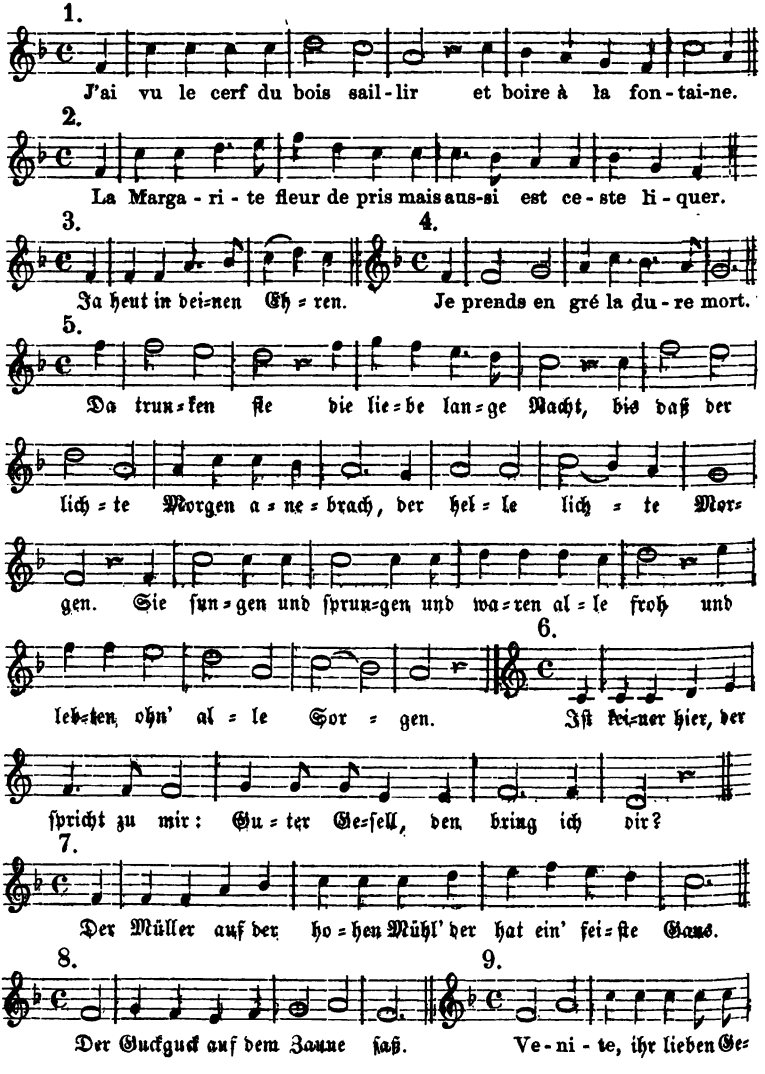
ſo ſcheint allerdings die obere Singweiſe, der im Original keine Textworte untergeſchrieben ſind und die daher vermuthlich nicht Volksmelodie iſt, von dem Tonſetzer erfunden zu ſein; und Beiſpiele ſolch fließender Kunſtmelodien werden uns bald öfter, ſchon in den franzöſiſchen Chanſonbearbeitungen begegnen. Jedoch dürfte nach allen anderweitigen Umſtänden die deutſche Kontrapunktik von damals in melodiſcher Hinſicht kaum ſo

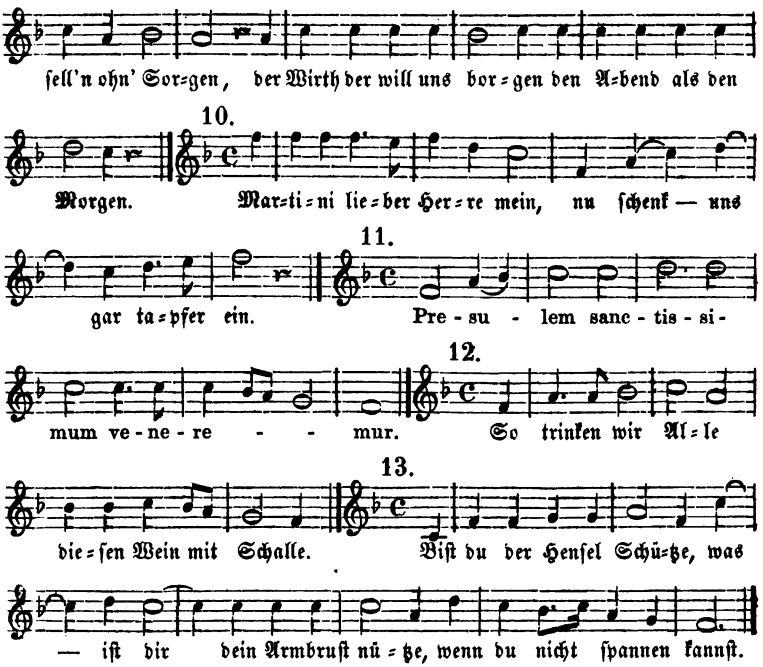
glücklich begabt und noch weniger in der Satzkunst schon so gewandt gewesen sein, um derartige Melodien frei zu erfinden. Hätten die Tonsetzer dies von Anfang oder wenigstens jetzt (c. 1540) schon vermocht, warum hätten sie regelmäßig zu vorhandenen Melodien gegriffen, die ihren Wünschen, ihrer Freiheit ohnehin manchen Zwang auferlegten? Außerdem weichen die Melodien selbst durch ausdrucksvolle oder volksthümlich derbe Melodik zu sehr von dem vagen Getön der übrigen Stimmen ab, als daß sie ebenso wie letztere vom Tonsetzer gemacht sein sollten. Ich bin deshalb nicht abgeneigt, in dieser „zweiten Stimme", wie man sie nennen kann — in unserm Falle dem Diskant — gleichfalls eine Volksweise, also in den ältern Tonsätzen überhaupt schon die ersten Proben einer Verbindung mehrer solcher Volksweisen anzunehmen.

Unwiderleglich aber spricht für die Verarbeitung wirklicher Volksmelodien in einem und demselben Tonsatz ein drittes Beispiel, dessen Auffindung ein Verdienst K. S. Meister's ist (siehe Meister a. a. O. I. S. 345). Dasselbe findet sich in dem 6stimmigen Tonsatz Senfl's über das alte Osterlied: „Christ ist erstanden" (1544), wo der cantus firmus die Originalmelodie dieses Liedes hat und zwei der übrigen Stimmen gleichfalls alte Volksmelodien auf dasselbe Lied enthalten. In der einen dieser beiden Melodien fand Meister zu seiner Überraschung die Melodie wieder, welche das Mainzer Kantual von 1605 als Singweise zu unserm Liede giebt. Und die dritte Melodie im Senfl'schen Tonsatz ist — wie Meister gleichfalls zuerst ermittelt hat (I. S. 231) — die Originalmelodie zu dem alten Volksliede: „Jesus ist ein süßer Nam'", wie sie im Beuttner'schen Gesangbuch von 1602 steht. Zwar hat sich Senfl bei Benutzung beider Melodien einige Abweichungen vom Original erlaubt; daß aber die drei betreffenden Stimmen in seiner Bearbeitung wirklich drei alte Volksweisen sind, ist durch Meister's Nachweise außer allen Zweifel gestellt. Übrigens hat Meister (I. Anh. II. Nr. 8) den Senfl'schen Tonsatz vollständig mitgetheilt.

Offen ausgesprochen aber und zur künstlerischen Tendenz erhoben tritt das in Rede stehende Verfahren erst in Senfl's Nachfolgern, le Maistre, Lasso, Haßler, Eccard, Franck u. A. hervor, die eine Anzahl Volksmelodien in einen Tonsatz verschmelzen und an ihnen Nichts ändern, als die Tonart, die in einem und demselben Gesangstück selbstverständlich immer nur eine sein kann — allerdings nicht zum Vortheil der Melodien, die hier, bloß der mechanischen Einflechtung in einen mehr-

ſtimmigen Tonſatz zu Liebe, mit der urſprünglichen Tonart auch ihren ſpecifiſchen Charakter einbüßten; der Rhythmus dagegen, der Text und die Textdeklamation und vor Allem die urſprüngliche Melodie gingen unverändert in den neuen Miſchgeſang über. Solcher Volksweiſen nebſt ihren authentiſchen Texten finden ſich z. B. in einem 5ſtimmigen Quodlibet von le Maiſtre folgende vereinigt („Geyſtliche und Weltliche Teutſche Geſeng", 1566. Nr. 90.):





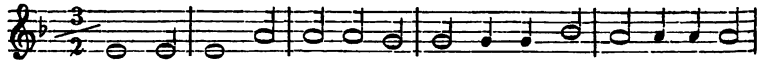
Und um die Schwierigkeiten zum Äußerſten zu ſteigern, zwängt le Maiſtre mitunter noch verſchiedene Taktarten in den einzelnen Stimmen an einer und derſelben Stelle zuſammen. So in der „Battaglia Taliana", wo das Schlachtgetümmel und Siegsgeſchrei aus verſchiedenen Kehlen gemalt werden ſoll und wo z. B. ein Mal die drei Oberſtimmen andern Takt haben als der Baß, an einer andern Stelle Sopran und Alt einen andern als der Tenor; dann ſingt ein Mal der Alt im 3theiligen Takt, während die übrigen Stimmen dem 2theiligen folgen — unverkennbar ein Nachklang der Künſteleien der Niederländer in der Ockenheim'ſchen Periode.

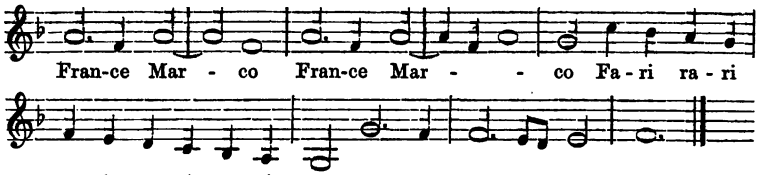
In dieſer Kunſt der Melodieverflechtung iſt nun beſonders le Maiſtre nicht bloß Meiſter, ſondern ſie macht geradezu den Schwerpunkt ſeiner Thätigkeit, macht ſeine muſikhiſtoriſche Bedeutung überhaupt aus. Die eben erwähnte „Battaglia Taliana", d. h. italieniſche Schlacht (Schlacht von Pavia zwiſchen Franz I. von Frankreich und dem Herzog Franz Sforza von Mailand 1525) iſt das früheſte hierher gehörige Tonſtück des Komponiſten. Jedoch iſt es noch kein eigentliches Quodlibet, ſondern nur ein Tongemälde in der Art der franzöſiſchen von Jannequin, nach

deſſen berühmter „Bataille“ le Maiſtre ſeine Kompoſition unverkennbar gefertigt hat — ſo übereinſtimmend iſt ſie mit jener in Bau und Behandlung. Die Nachahmung von Schlachtgetümmel, kriegeriſchen Signalen, Waffenlärm, Kanonendonner, Trompetengeſchmetter, Pferdegetrappel u. ſ. w., ſtellenweiſe mit der erwähnten Taktverſchiedenheit in den einzelnen Stimmen an derſelben Stelle und mit verſchiedenem Text durch den ganzen Tonſatz — dies Alles iſt dem franzöſiſchen Vorbild geſchickt abgeſehen. Nur die melodiſchen Motive, die in den Jannequin'ſchen Tongemälden vermuthlich ſelbſtändige Erfindung des Komponiſten ſind, erſcheinen bei le Maiſtre aus eignen Melodien und entlehnten Volksliedweiſen gemiſcht.

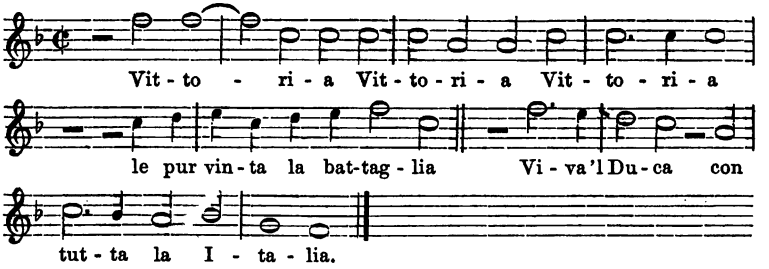
Im 1ſten Theil unſerer „Battaglia“ vernehmen wir die Aufforderung zum Angriff und den Anfang des Kampfes ſelbſt, der dann im weitern Verlauf durch Kanonengebrüll („pon, pon, pon, tire, lire, pon“), Pferdetritte („dobbe, dobbe, dob“), Trompetenſtöße („fan, fari, fan“), abermaligen Kanonendonner („tif, tof, lire, lure, tof“) möglichſt ſinnenfällig gemalt wird. Im 2ten Theil ertönen alsdann ermuthigende Schlachtrufe von beiden feindlichen Seiten, italieniſcher wie franzöſiſcher, und ſchließlich hören wir das verzweifelte Geſtändniß der Franzoſen, die Schlacht verloren zu haben: „tous perdus, pu, pu, pu!“ Im 3ten Theil miſchen ſich in die obigen Schlachtrufe neue, die der deutſchen Landsknechte, der Spanier u. a. Endlich heißt es auf Seiten der ſiegreichen Italiener: „Die Schlacht iſt gewonnen, Vittoria, Italia, es lebe der Herzog von Mailand!“

Das Tonſtück iſt, muſikaliſch betrachtet, für die gewöhnlichen vier Stimmen, im Ganzen kunſtlos und leicht nota contra notam geſetzt, wie es der lebendigen, raſch forteilenden Handlung geziemte. Ebenſo iſt die Stimmenführung im Allgemeinen melodiſch fließend, mit alleiniger Ausnahme des Baſſes, der ſich in der Hand des noch ungeübten Meiſters auch noch ſteif und ſchwerfällig bewegt. Am Wichtigſten ſind für uns die kurzen Volksliedſätze von 2—3 Takten, mit denen das Tonſtück lebensvoll durchwebt iſt und in die eben die einzelnen Nationen ihr charakteriſtiſches Feldgeſchrei kleiden. So laſſen z. B. die Franzoſen folgenden energiſchen Ruf hören:

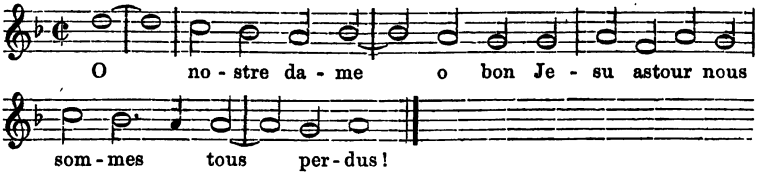




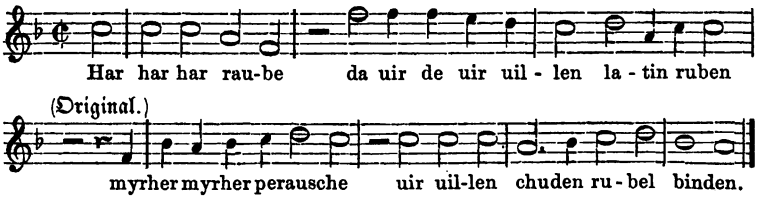
Das Siegsgeſchrei der Italiener ertönt folgendermaßen:



Ein Schlachtgebet der Provençalen (?) führt folgende klagende Weiſe:



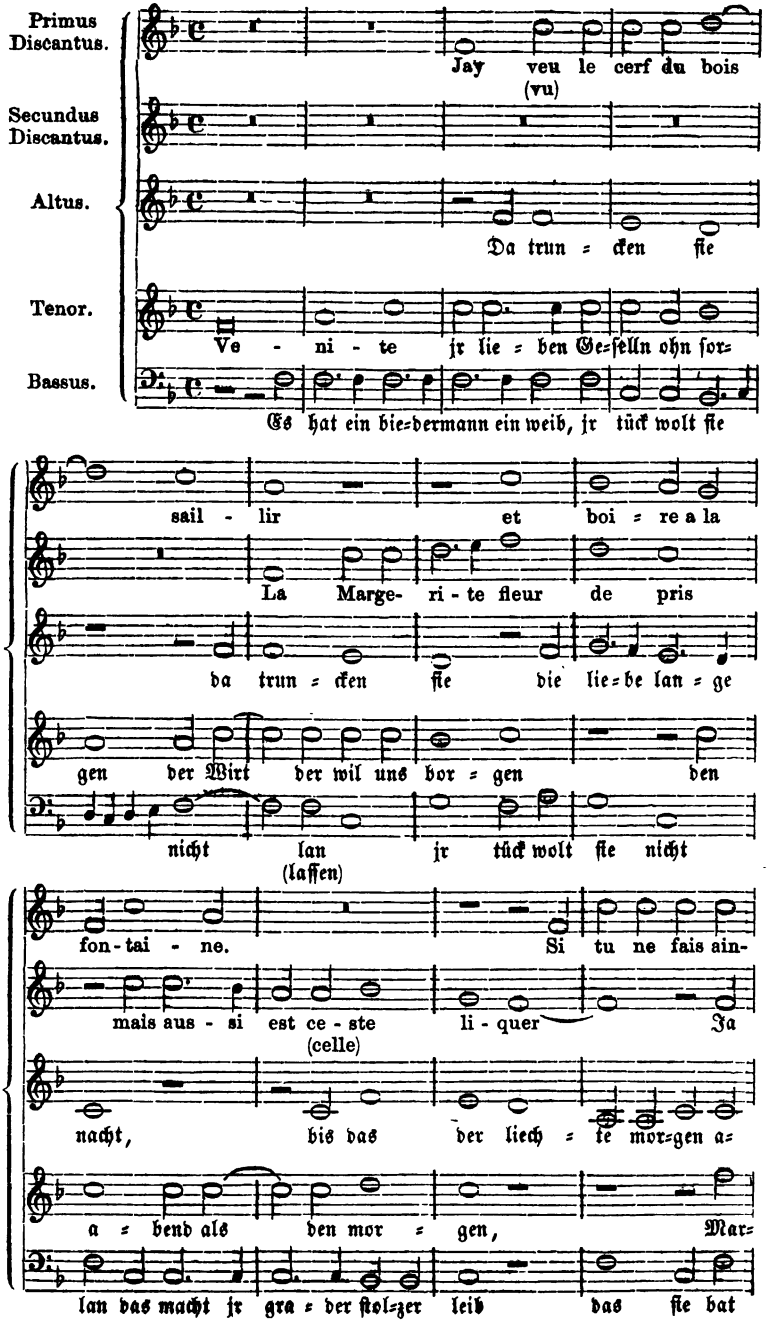
Die Melodie der deutſchen Landsknechte aber verdiente einen beſſern Text, als folgendes unverſtändliche Kauderwelſch:

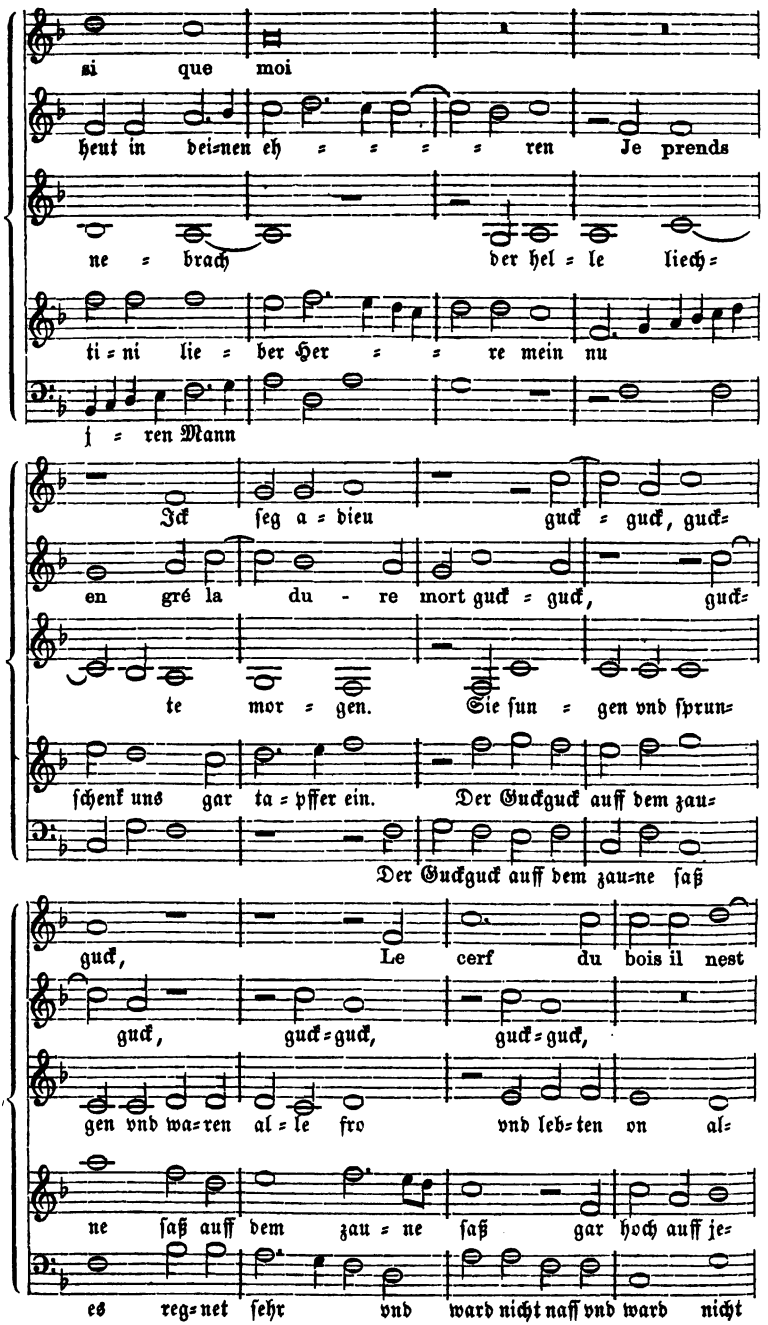


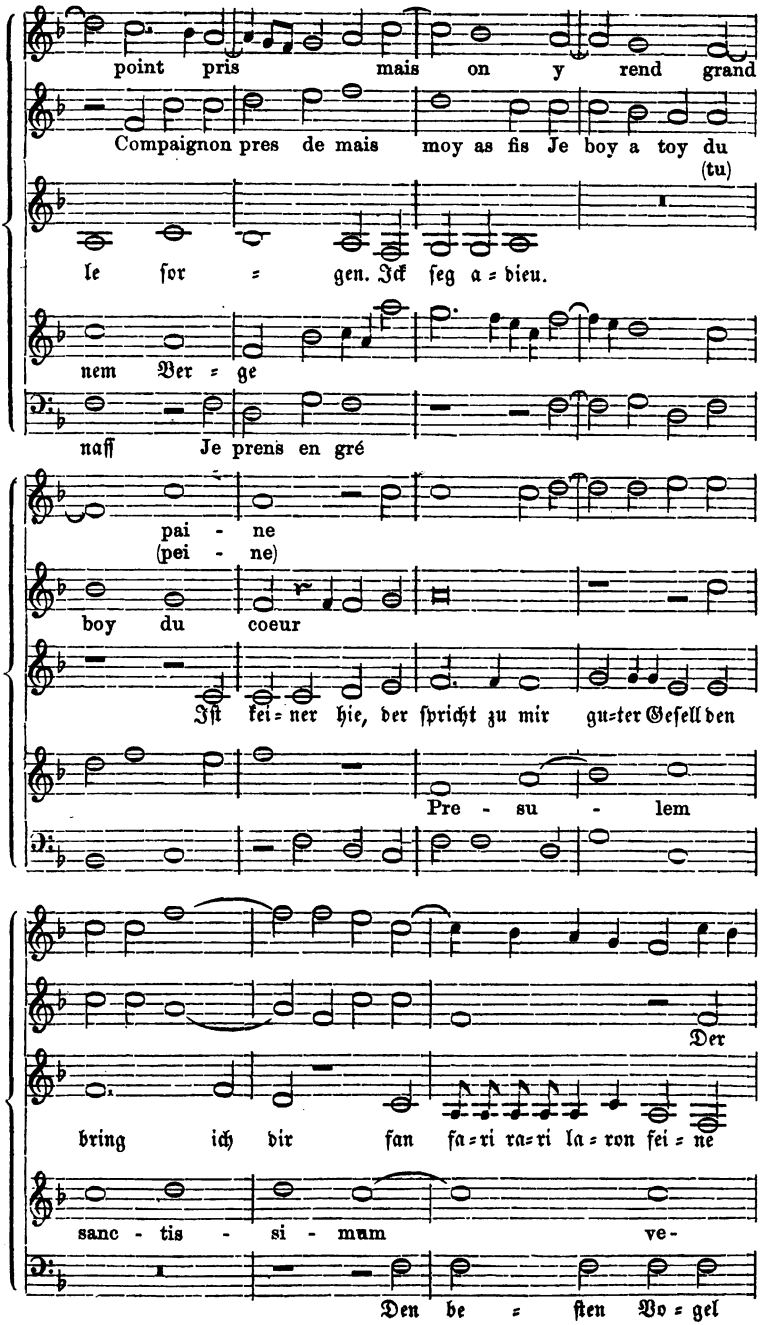
Ich geſtehe indeß, daß ich die hier mitgetheilten Schlachtrufe der Ausländer, der Franzoſen, Italiener u. ſ. w., nicht für Volkslieder halte, wie Kade thut (le Maiſtre S. 27), und nur die Singweiſe der deutſchen Landsknechte als ein ſolches adoptire. Die Italiener hatten meiner Meinung nach keinen eigentlichen Volksgeſang im Sinne des deutſchen und die Franzoſen wenigſtens keinen von dieſem Umfang und Reichthum; und überdies ſcheinen mir die vorliegenden Melodien zu wohlgeſetzt, zu

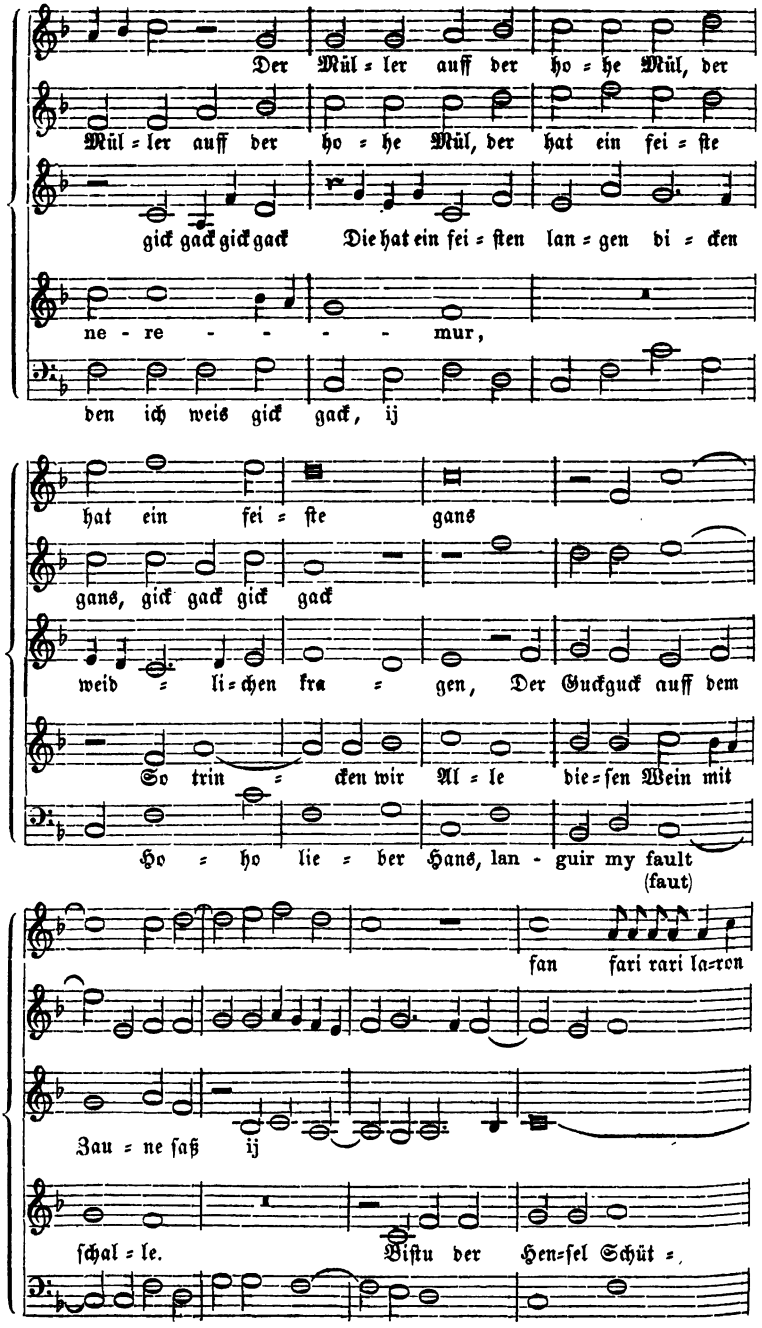
edel, als daß ſie in dieſer Faſſung vom Volke hätten erfunden werden können. Nur für volksthümliche Melodien möchte ich ſie gelten laſſen, für Melodien, die von irgend welchem Kunſtmuſiker — in unſerm Falle von le Maiſtre ſelbſt — ſo glücklich koncipirt, ſo volksliedähnlich gehalten waren, daß ſie die betreffenden Nationalitäten nicht unpaſſend repräſentiren. Dagegen hat das Landsknechtlied eine ſo naturaliſtiſche, bizarre Tonführung, daß dergleichen ein Kunſtmuſiker ſchwerlich erſinnen konnte; auch hatte unſer Meiſter Gelegenheit, dieſe heimathlichen Weiſen mit eignen Ohren zu hören, um ſie in authentiſcher Geſtalt aufzuzeichnen.

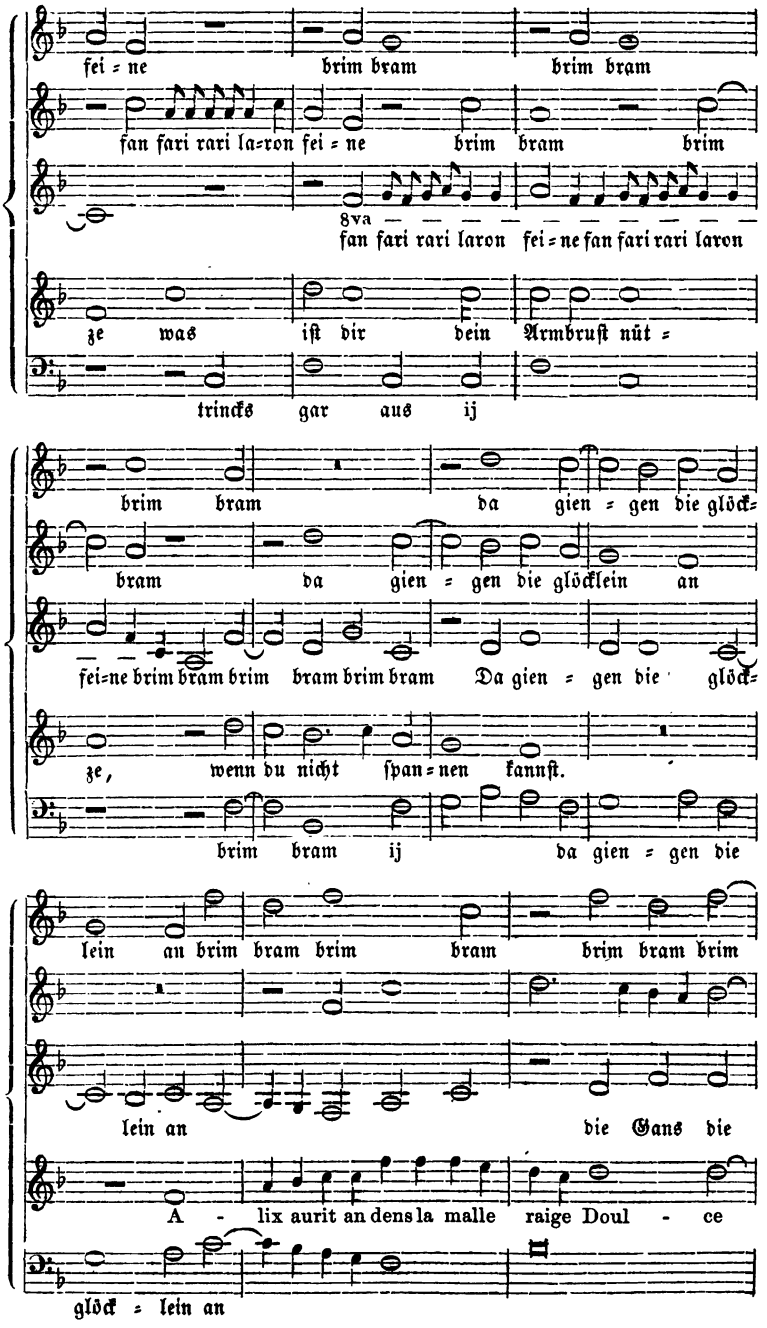
Unſerer heutigen Schnellfertigkeit im Reden und Handeln wird es ſchier unglaublich vorkommen, daß aus ſo vielen ganz verſchiedenen Melodien ein Tonſtück, und noch dazu für Geſang, habe gebaut werden können. Aber man überzeuge ſich aus folgendem Beiſpiel, nicht bloß, daß le Maiſtre und mit ihm Andere ſolche Herkulesarbeit wirklich vollbracht, ſondern noch viel mehr, mit welch ſtaunenswürdiger Kunſt ſie es gethan und welch vollendetes Ganze ſie daraus geſchaffen haben. Und dieſe Bewunderung ſteigert ſich noch, wenn wir bedenken, daß das Quodlibet eine rein muſikaliſche Gattung, die ausſchließliche Erfindung der betreffenden Meiſter iſt, eine Gattung, die, ohne Analogie in der Dichtkunſt, lediglich der Kunſt des Tonſatzes ihre Entſtehung verdankt. Dieſe bunte Miſchung von Volksmelodien, ſogar mit Texten aus mehren Sprachen und mit dem Widerſtreit divergirender Taktarten konnte ja ſelbſtverſtändlich von der Dichtung nicht geſchaffen ſein und daher auch in ihr keinerlei Vorbild haben: ſie war einzig und allein das Werk ſcharfſinniger, auf ihre techniſche Meiſterſchaft pochender Tonſetzer, die hier das Äußerſte von künſtlicher Stimmenverwebung zu leiſten trachteten. Auch in Beziehung auf Lokalfarbe und Nationalklang erreicht dieſe originale Gattung Wirkungen, denen die auf den kargen Wortlaut angewieſene Dichtung gleichfalls Nichts zur Seite zu ſtellen hat. Sowohl die Tongemälde von Jagden, Schlachten, Städteeroberungen u. ſ. w., beſonders aus der Hand franzöſiſcher Meiſter, wie nicht minder die eigentlichen Quodlibets ſind nicht nur das Kühnſte, ſondern zugleich das Farbenreichſte, wozu es die im Ganzen monotone und eingeſchnürte Kontrapunktik überhaupt gebracht hat. Zur Veranſchaulichung der Gattung wähle ich denſelben Tonſatz, aus dem die obigen Volksliedproben genommen waren, weil durch ſie der Leſer mit dieſem Satze ſchon in etwas vertraut geworden iſt (Kade „le Maiſtre“. Muſ. Beil. S. 44 ff.).

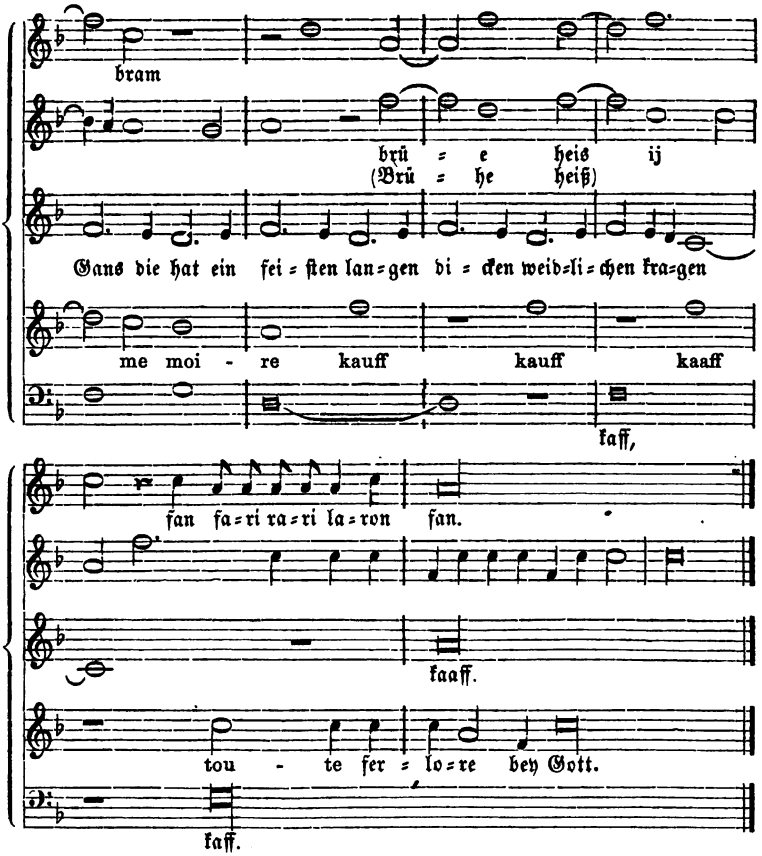

Primus Discantus.
Secundus Discantus.
Altus.
Tenor.
Bassus.
Jay veu le cerf du bois
(vu)
Da trun = cken ſie
Ve - ni - te jr lie = ben Ge=ſelln ohn ſor=
Es hat ein bie=dermann ein weib, jr tück wolt ſie
sail - lir et boi = re a la
La Marge- ri - te fleur de pris
da trun = cken ſie die lie=be lan = ge
gen der Wirt der wil uns bor = gen den
nicht lan jr tück wolt ſie nicht
(laſſen)
fon - tai - ne. Si tu ne fais ain-
mais aus - si est ce - ste li - quer Ja
(celle)
nacht, bis das der liech = te mor=gen a=
a = bend als den mor = gen, Mar=
lan das macht jr gra = der ſtol=zer leib das ſie bat


si que moi
heut in bei=nen eh = = = = ren Je prends
ne = brach der hel = le liech=
ti = ni lie = ber Her = = re mein nu
j = ren Mann
Ick ſeg a = dieu guck = guck, guck=
en gré la du - re mort guck = guck, guck=
te mor = gen. Sie ſun = gen vnd ſprun=
ſchenk uns gar ta = pffer ein. Der Guckguck auff dem zau=
Der Guckguck auff dem zau=ne ſaß
guck, Le cerf du bois il nest
guck, guck=guck, guck=guck,
gen vnd wa=ren al = le fro vnd leb=ten on al=
ne ſaß auff dem zau = ne ſaß gar hoch auff je=
es reg=net ſehr vnd ward nicht naff vnd ward nicht


point pris mais on y rend grand
Compaignon pres de mais moy as fis Je boy a toy du
(tu)
le ſor = gen. Ick ſeg a = dieu.
nem Ver = ge
naff Je prens en gré
pai - ne
(pei - ne)
boy du coeur
Iſt kei = ner hie, der ſpricht zu mir gu=ter Geſell den
Pre - su - lem
Der
bring ich dir ſan fa=ri ra=ri la = von fei = ne
sanc - tis - si - mum ve-
Den be = ſten Vo = gel


Der Mül = ler auff der ho = he Mül, der
Mül = ler auff der ho = he Mül, der hat ein fei = ſte
gick gack gick gack Die hat ein fei = ſten lan = gen di = cken
ne - re - - - - mur,
den ich weis gick gack, ij
hat ein fei = ſte gans
gans, gick gack gick gack
weid = li = chen kra = gen, Der Guckguck auff dem
So trin = cken wir Al = le die = ſen Wein mit
Ho = ho lie = ber Hans, lan - guir my fault
(faut)
fan fari rari la=ron
Zau = ne ſaß ij
ſchal = le. Biſtu der Hen=ſel Schüt =


fei = ne brim bram brim bram
fan fari rari la=ron fei = ne brim bram brim
8va
fan fari rari laron fei = ne fan fari rari laron
ze was iſt dir dein Armbruſt nüt =
trincks gar aus ij
brim bram da gien = gen die glöck=
bram da gien = gen die glöcklein an
fei=ne brim bram brim bram brim bram Da gien = gen die glöck=
ze, wenn du nicht ſpan=nen kannſt.
brim bram ij da gien = gen die
lein an brim bram brim bram brim bram brim
lein an die Gans die
A - lix aurit an dens la malle raige Doul - ce
glöck = lein an



Ein 7ſtimmiges Quodlibet von le Maiſtre: „Ob ich ſchon arm und elend bin“ (Kade „le Maiſtre“. Muſ. Beil. S. 49 ff.) wurde ſchon oben (S. 260 ff.) in Notation mitgetheilt.

Ähnliche Tonſtücke, wenn auch nicht ſo kunſtvoll gearbeitete, giebt es aus jener Zeit noch manche. So z. B. eine „Schlacht bei Mühlberg“ (1549), eine „Battaglia villanesche“ zu 3 Stimmen, die „Einnahme von Boulogne“ zu 4 Stimmen (1555), „die Schlacht von Sievershauſen“ mit 4 Stimmen (1608) u. a. Ja ſpätere Tonſetzer haben ganze Sammlungen ſolcher Miſchlingsſtücke herausgegeben und dabei mitunter ſchon in den Titeln das Küchenlatein der Geſangtexte ſehr kenntlich ſignaliſirt. Muſikaliſch jedoch bedeutet „Quodlibet“ in den ſpätern Sammlungen nicht mehr die kontrapunktiſche Verflechtung von Volksmelodien, ſondern eine freie, ſchon etwas ſalopp gewordene Kompoſitionsmethode

überhaupt, die unter ihren Hülfsmitteln auch ſelbſterfundene Melodien hat. Derartige Tonwerke ſind z. B. folgende: „Quodlibeta von fünff Stimmen“ von Nicolaus Zang (1596), „Newes Quodlibet mit vier Stimmen“ von Melchior Franck (1604), „Ferculum Quodlibeticum e variis patellis ac versibus rhopalicis corrasum ac quatuor vocibus concoctum“, gleichfalls von Franck (1613). Und zu ſeinem „Muſikaliſchen Grillenvertreiber“ (in 2 Sammlungen, 1622 und 1624) dienen demſelben Tonſetzer ausſchließlich „Quodlibeta, mit 4 Stimmen komponiret“.

Die franzöſiſche Chanſon.

Der franzöſiſche Tonſatz iſt ein Nebenläufer, wenn man will ein nachgeborner, ſchwächerer Zwillingsbruder des deutſchen und, wie dieſer, eine Bearbeitung nationaler Singweiſen, der ſogen. Chansons. Schon der Zeit nach von kürzerer Dauer und ärmer an Gattungen, als das deutſche „Lied“, hat er auch innerlich nicht den Stufengang all der kleinen Beſſerungen und Erweiterungen durchlaufen, wie dieſes. Aber auch der eigenthümliche Charakter der Chanſon, ſowie andererſeits die ſpecifiſche Stellung der Franzoſen zur Kontrapunktik geben ihm ein vom deutſchen Tonſatz abweichendes Gepräge. An ſcharfer Rhythmik und einer durch Rhythmik draſtiſchen Melodik übertrifft er ſeinen deutſchen Nebenmann, ſteht ihm aber an Fleiß der Arbeit und an Gründlichkeit der Entwickelung weit nach.

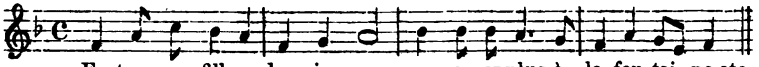
Eine bloß oberflächliche Sachkenntniß würde ſich über den franzöſiſchen Tonſatz etwa folgendermaßen ausſprechen: „Schon die bearbeiteten Melodien ſind entweder gar nicht, oder nicht in dem Grade Volkslieder, wie die in den Arbeiten unſerer deutſchen Kontrapunktiſten. Der franzöſiſche Volksgeſang iſt entweder vornehme Kunſtlyrik meiſt erotiſchen Charakters mit frivolen Anſpielungen, häufig auch von patriotiſcher und politiſcher Tendenz; von Beidem mag manches in's Volk übergegangen und von ihm umgebildet worden ſein. Oder aber er iſt, wie überall, ein nach Gegenden und Ortſchaften verſchiedener bäuerlicher Lokalgeſang. Einen das ganze Volk umfaſſenden Nationalgeſang, der die Beſchäftigungen, die Intereſſen, die Naturbeziehungen des dritten Standes ausſpräche, beſitzt Frankreich nicht.“

„Hätte es einen allgemeinen Volksgesang mit einer Anzahl typischer Weisen schon damals in Frankreich gegeben, so müßte sich dies in den Melodien der Chansonsammlungen, im cantus firmus der einzelnen Tonsätze kund thun; etwaige Volkslieder darin müßten jene Einfalt und stellenweise jene Unrichtigkeit der Melodik, jene Treuherzigkeit oder Unbeholfenheit des Gefühlsausdrucks an sich tragen, welche dem Volksgesange überall anhaftet. Dies ist jedoch nicht der Fall. In der ganzen Attaingnant'schen Sammlung z. B., selbst wenn man sie mit specieller Rücksicht auf Melodik durcharbeitet, sind kaum zehn Singweisen zu entdecken, die den Eindruck des Schlichten, die Überzeugung volksmäßiger Entstehung unabweislich aufdringen. Wie schon die Dichtung, so klingen auch die Melodien ganz nach Kunsterfindung; nur bei einzelnen ist der volksthümliche Ursprung wahrscheinlich oder durch direkte Aussagen der Bearbeiter verbürgt. Sodann müßten sich die Melodien, wenn es wirklich Volkslieder wären, von den sonstigen Tongängen in den Bearbeitungen durch sangbaren, fließenden Charakter unterscheiden. Aber die Melodien klingen eine wie die andere, der Tenor ebenso künstlich, so gelehrt wie der Superius oder Bassus; derselbe Kopf, aus dem diese neben einander geführten Tonreihen überhaupt entsprungen sind, hat auch die Melodien des cantus firmus, die muthmaßlichen Grundmelodien gemacht. Endlich aber entsprechen die Melodien der wichtigsten Forderung nicht, die man an den Volksgesang stellt: daß sie sich nämlich in den verschiedenen Tonsätzen wiederholen müßten, was im deutschen Tonsatz so stehend und so wohlthuend ist; allbekannte und gern gesungene Liedweisen würden von den französischen Bearbeitern mit derselben Bereitwilligkeit aufgenommen worden sein, wie die Lieblingsmelodien des deutschen Volksgesanges von den deutschen Tonsetzern. Aber in der ganzen Attaingnant'schen Sammlung von nicht weniger als 463 einzelnen Gesängen kommt nur eine einzige Melodie 2 Mal vor; und auch bei dieser ist die Wiederholung nur scheinbar, da beide Tonsätze von einem und demselben Meister gefertigt sind und die betreffende Melodie nur in zwei verschiedenen Stimmen, dem Tenor und dem Alt, im Übrigen aber völlig unverändert auftritt. Wenn aber selbst dies Zeichen trügt und wenn die Melodien noch obendrein den Tongängen der künstlich geführten Stimmen so ähnlich, im Ganzen aber so gesucht, so gequält klingen, dann stammen sie aus dem Volksgesange entschieden nicht."

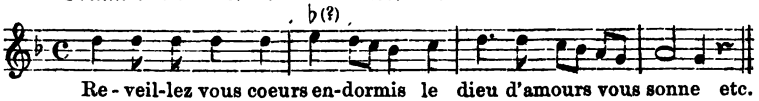
So weit das Urtheil, das man nach ungefährer Kenntnißnahme von

der Sache fällen würde und in dem Richtiges und Falſches durcheinander geht. Das wahre Sachverhältniß iſt ſchon oben beim franzöſiſchen Volksgeſange feſtgeſtellt worden und zwar auf Grund der Unterſuchung, ob die Melodien der franzöſiſchen Kontrapunktik Volksgeſang oder Kunſterfindung ſeien. Das Reſultat war, daß der Vorrath an Volksliedern in Frankreich allerdings nur gering geweſen zu ſein ſcheint, da weder der muſikaliſche Charakter der Melodien noch das wiederholte Vorkommen einer und derſelben Singweiſe in verſchiedenen Tonſätzen für Volksentſtehung ſpreche. Dennoch ſeien manche Melodien durch authentiſche Zeugniſſe als Volksweiſen beglaubigt und für die Anerkennung der übrigen als ebenſolcher fehle es dem deutſchen Beurtheiler wohl nur an der nöthigen Objektivität der Schätzung; andere Melodien wiederum tragen die Eigenſchaften des Volksgeſanges unverkennbar an ſich. Neben dieſen wirklichen oder möglichen Volksmelodien ſteht nun aber die vielleicht größere Hälfte derer, die bei ihrem pathetiſchen Schwunge, bei ihrem höchſt markirten Rhythmus und gebildeten Geſammtausdruck wahrſcheinlich nur Kunſterfindung geweſen ſind. Der Leſer entſcheide ſelbſt, ob Melodien wie die folgenden, auch wenn man die nationale Charaktereigenthümlichkeit in Mitrechnung bringt, Volksgeſang geweſen ſein können. Daß ſie höchſt ſangbar geführt und beſonders durch draſtiſchen Rhythmus volksverſtändlich ſind, wird Niemand läugnen; aber das Volk ſingt entſchieden nicht ſo, das hat zu ſo bewußter, ſo energiſcher Äußerung ſeiner Stimmungen gar keinen Anlaß; pathetiſche Leidenſchaft und herausfordernde Kampfluſt, wie ſie aus dieſen Melodien ſprechen, iſt nicht ſeine Sache.

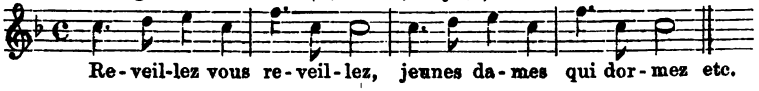
Commer Coll. Tom. XII. Nr. 21.



Commer Coll. Tom. XII. Nr. 27.

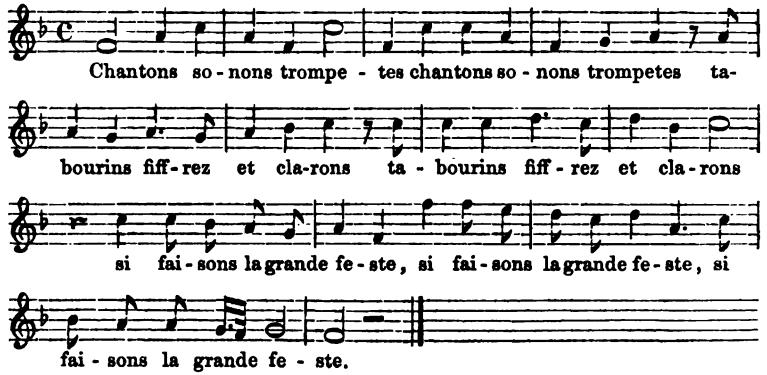


Attaingn. 32 chans. (ohne Jahreszahl). Nr. 221.*)



*) Die Nummer iſt die durch das ganze Attaingnant'ſche Sammelwerk fortlaufende.

Attaingn. 36 chans. 1530. Nr. 353.



Dieſe Zweiſeitigkeit ihrer Originalmelodien weiſt der franzöſiſchen Kontrapunktik die Mittelſtellung zwiſchen dem deutſchen und dem italieniſchen Tonſatz zu: ihre Grundmelodien ſind nicht reiner Kirchen- und Volksgeſang, wie die des deutſchen Tonſatzes, anderntheils aber auch nicht ausſchließlich Kunſterfindung, wie die Melodien der italieniſchen Liedgattungen. Hierdurch hat der franzöſiſche Tonſatz, im Vorzuge vor dem deutſchen, Leichtigkeit und Formgewandtheit für ſich, entbehrt aber ebenſo ſehr der Gründlichkeit der Methode und Arbeit, der ſtufenweiſen, bildenden Entwickelung; auch ſeine Zukunft wird daher keine beſonders hoffnungsvolle, keine inhalt- und reſultatreiche ſein.

Aber von wem ſtammen nun die Kunſtmelodien des franzöſiſchen Tonſatzes? Welchen Künſtlern, welchen *Komponiſten* verdankt er dieſe mitunter höchſt energiſchen, höchſt ſchwungvollen Singweiſen? Und welches waren die Bearbeiter der übrigen, dem Volksgeſange entlehnten Weiſen — alſo die *Tonſetzer* der mehrſtimmigen Chanſons?

Schon früher mußte es ausgeſprochen werden, daß während der erſten Jahrhunderte des Kontrapunkts die Niederländer die einzige und allbeherrſchende Schule bildeten und der geſammten Muſik des Abendlandes das Gepräge ihrer Kunſt aufdrückten. Wie ſchon die früheſten Bearbeitungen von Chanſonmelodien — in den italieniſchen Sammelwerken — faſt ausſchließlich Arbeiten von Niederländern ſind; wie der ganze deutſche Tonſatz der Anfangsepoche aus der Schule dieſer Lehrmeiſter hervorgegangen iſt, ſo haben die Niederländer auch die ſpätere Chanſonliteratur auf das Entſchiedenſte beeinflußt. Und dieſer Einfluß iſt um ſo unverkennbarer, als ſich in den franzöſiſchen Chanſonwerken — wenn man

nach der sprachlichen Abstammung und dem Wortklange urtheilen darf — Namen von französischen und von niederländischen Meistern untereinander gemischt finden; ja dieselben Namen, denen man hier begegnet, kommen in derselben Schreibung und in der gleichen Zusammenstellung auch in den niederländischen Sammlungen vor. Hiernach ist eine strenge Scheidung zwischen den beiderseitigen Tonsetzern kaum möglich und es scheint unentschieden bleiben zu müssen, welche Chansonbearbeitungen von Franzosen, welche von Niederländern gefertigt sind, ob man z. B. Tongemälde, wie Jannequin's „Battaille", „Cris de Paris" u. a. als niederländische oder als französische Originalerzeugnisse anzusprechen habe. Jedoch fehlt es nicht ganz an Fingerzeigen, welche zu annähernder Feststellung der Wahrheit führen. Das Kriterium Kiesewetter's allerdings vermag ich nicht zu dem meinigen zu machen, daß nämlich nur diejenigen Tonsetzer für unzweifelhaft französische gelten sollen — es sind Certon, Jannequin (oder, wie er in den Originalen regelmäßig heißt, Jennequin), Jacques Moderne und Claudin — welche sich weder in den niederländischen, noch in den deutschen oder italienischen Sammlungen jener Zeit erwähnt finden, während bei den übrigen, wie Richafort, Joan. Lupi, Boucourt, Crecquillon, Joan. le Cocq, Ant. Barbe u. a., die Nationalität dahingestellt bleiben müsse. (Kiesewetter: „Verdienste der Niederländer um die Tonkunst". Amsterdam, 1829. S. 32 ff.) Denn man weiß ja, mit welcher Bereitwilligkeit und Unbefangenheit die alten Liedersammler auch Tonstücke von ausländischen Meistern in ihre Werke aufgenommen haben, wie flüssig die Namen einzelner vielseitiger und beliebter Komponisten, etwa Orl. Lasso's, durch die Sammlungen aller Nationen wandern. Richafort, Crecquillon oder welche sonst, können recht wohl in niederländischen oder italienischen Sammlungen vorkommen und dabei doch nach Abstammung und Kunstbildung Franzosen gewesen sein. Und ebenso möglich ist es, daß ein oder der andere Name in sämmtlichen nicht-französischen Sammelwerken fehlt, ohne daß der Betreffende deshalb schon Franzose zu sein braucht. Sicherer scheint mir's, die anderweitigen Kunstäußerungen der beiderseitigen Nationen und ganz besonders den Volksgeist der einen und der andern zu Rathe zu ziehen, um den Ursprung der Tonwerke festzustellen. Danach aber dürften — um das obige Beispiel wieder aufzunehmen — so einseitig religiöse, musikalisch monotone Produkte, wie die Souter Liedekens, mit dem elastischen und energischen Naturell der Franzosen unver-

einbar sein und würde daher deren Entstehung, auch wenn sie nicht schon anderweitig feststände, den beschaulichen, stabilen Mynheer's zufallen. Ebenso wahrscheinlich aber ist es, daß so lebensvolle, klangreiche Tonbilder, wie die „Battaille", der „Chant des Oyseaux" u. ähnl., nicht von Niederländern geschaffen sein können und mithin den Franzosen als Erfindern zugewiesen werden müssen.

Der am Häufigsten genannte Chansonnist in den betreffenden Sammlungen ist Claudin, demnächst, und ihm kaum nachstehend, Jannequin und Jacotin; aber auch Certon, Clemens non Papa, le Cocq, Crecquillon, Gombert, Lupi u. A. sind oft vorkommende Namen, in denen wir daher die fleißigsten und fruchtbarsten unter den französischen Tonsetzern überhaupt vor uns haben. Unbedeutender mögen diejenigen gewesen sein, deren Namen ihren Tonstücken nicht beigefügt sind; oder man hat unter diesen vielleicht nur die ältesten zu vermuthen, deren Namen zur Zeit der Herausgabe schon wieder verschollen waren. Weiter aber finden sich französische Kontrapunktisten auch in niederländischen und deutschen Werken erwähnt, z. B. in den „Selectissimae nec non familiarissimae Cantiones ultra centum" (1540), wo neben den Deutschen Brättel oder Bratel, Sixt Dieterich, Heinr. Isaak, Lemlin, Steph. Mahu, Senfl u. a. die Franzosen oder französischen Niederländer Archadelt, Claudin, Courtois, Nic. Gombert, Mouton, Peletier, Richafort, Verdelot u. a. einherwandeln. Umgekehrt aber figuriren in den französischen Sammlungen unter den Namen der Franzosen auch Ausländer, z. B. die Niederländer Josquin des Prés und Cyprian de Rore und der unvermeidliche Allerweltsänger Orlando Lasso, der an Menge der hierher gehörigen Werke sogar die nationalen Tonsetzer, die Franzosen selbst überflügelt. Dieser Unerschöpfliche hat zwischen 1555 und 1572 allein 14 Bücher und Sammlungen von Chansons selbst herausgegeben, ungerechnet die 2ten und 3ten Auflagen der meisten, ungerechnet die Anthologien daraus, die von andern, meist französischen Herausgebern veranstaltet wurden und die sich ebenfalls auf 8—10 belaufen mögen, meist unter dem ehrenvollen Titel: „Trésor de Musique" oder „La fleur des Chansons d'Orlande de Lassus", während der gefeierte Komponist selbst als „prince des musiciens de notre temps" gerühmt w rd. Auch hier wieder dokumentirt er sich als den gewandtesten und kühnsten unter allen, indem er Chansons bis zu 8 und 10 Stimmen bearbeitet oder solche selbständig geschrieben hat.

Im Grunde aber iſt die Frage nach der Nationalität der Tonſetzer unerheblich gegenüber den Tonwerken ſelbſt, ihrem Textinhalt und ihrer muſikaliſchen Methode, ſowie den Sammlungen, in welchen jene ſich befinden, und deren zwar nur wenige, aber deſto umfaſſendere vorliegen. Über letztere zunächſt einige Worte.

Der fleißigſte Drucker und Herausgeber von Chanſonſammlungen iſt der Pariſer Pierre Attaingnant, der zwiſchen 1527, dem erſten Jahr, wo überhaupt Chanſonwerke erſchienen, und 1553 nicht weniger als 26 ſolcher Sammlungen veröffentlicht hat; nur die letzte, vom Jahre 1553, iſt nicht mehr von ihm ſelbſt beſorgt, ſondern unter der Firma: „Veuve de Pierre Attaingnant“ erſchienen. 19 dieſer Sammlungen, auf deren Titeln die Anzahl der Geſänge angegeben iſt, enthalten ſchon die ſehr anſehnliche Summe von 562 einzelnen Chanſons. Der gemeinſchaftliche Titel der Attaingnant'ſchen Editionen heißt, wie ſchon oben (S. 192) angegeben wurde: „Chansons musicales a quatre parties (le tout nouvellement) imprimees par Pierre Attaingnant imprimeur et libraire demourant a Paris“ u. ſ. w. Nächſt Attaingnant iſt der betriebſamſte Unternehmer — zugleich ein nicht ungeſchickter Tonſetzer — der Niederländer Tylman Susato, von dem zwiſchen 1543 und 1564 16 Sammlungen, ſämmtlich zu Antwerpen, an's Licht getreten ſind; darunter iſt nur die letzte von Jacob Susato. 12 darunter ergeben ſchon die Geſammtzahl von 366 Chanſons. Der Titel dieſer Sammlungen lautet durchſchnittlich: „Chansons a quatre parties, auxquelles sont contenus .... nouvelles chansons“. Von namhaften franzöſiſchen Tonſätzen begegnet man hier vielen wieder, die urſprünglich in dem Attaingnant'ſchen Werke erſchienen waren, andere erſcheinen hier zum erſten Male. So findet ſich im 1ſten Buch: „Notre Vicaire“ von Joan. le Cocq, im 4ten Buch: „Un capitaine de pillars“ von Ant. Barbe, im 5ten Buch: „Le berger et la bergiere (Sout. Lied. Pſalm 135), im 10ten Buch: „Le Chant des Oyseaux“ von Nic. Gombert, außerdem „la Battaille“ und „la Chasse de lièvre“ von Jannequin, im 11ten Buch: „Entre vous filles de quinze ans“ von Jac. Clemens non Papa u. ſ. w. Das 14te Buch enthält 18 italieniſche, 6 franzöſiſche Lieder und 6 Motetten, „faictz à la nouvelle composition [die chromatiſche] d'aucuns d'Italie par Roland di Lassus“. Von einem andern Herausgeber, J. à Castro, exiſtiren, zwiſchen 1575 und 1594 erſchienen, 7 Sammlungen Chanſons, und Jacques

Moderne, genannt „der große Jacques", hat 1538—1540 4 Sammlungen solcher, sämmtlich zu Lyon, veröffentlicht. Eine große Anzahl von Tonsätzen aus den verschiedenen Sammelwerken, und darunter sehr werthvolle, sind in neuester Zeit von dem verdienstvollen Franz Commer in der schon mehr erwähnten „Collectio Operum Musicorum Batavorum Saeculi XVI." herausgegeben worden; Tom. XII. — Berlin, 1857 — ist für unsern Gegenstand der besonders wichtige.

Den Inhalt der Sammlungen bilden bekanntlich mehrstimmige Bearbeitungen nationaler Chansonmelodien, d. h. Singweisen jener specifisch französischen Gattung von Lyrik, die weniger populäre, als sociale, politische und ähnliche Stoffe in leichtem Versmaß behandelt. Wie jedoch das deutsche Wort „Lied" in weiterer Bedeutung überhaupt Gesang, auch Gesänge von größerm Umfang und nicht mehr lyrischer Stimmung bezeichnet, so verstehen auch die Franzosen unter „Chansons" schon dramatisch belebte Compositionen. Wie le Maistre seine „Quodlibets" unter seine „Lieder" aufgenommen hat, so nennt auch Jannequin seine bunten Gemälde von Straßenlärm und Schlachtgetümmel „Chansons"; die Attaingnant'sche Sammlung von 1537 führt „la Guerre" — es ist damit die „Battaille" des berühmten Komponisten gemeint — ferner „la Chasse", „le Chant des Oyseaux", (le Chant) „de la Louette" (de l'Alouette), „du Rossignol" u. a. ausdrücklich als „Chansons" auf. Ähnlich stellt die Verbindung von „Chansons, Madrigales (oder Chansons italiennes) et Motets" diese drei Gattungen auf eine Linie, um die drei national verschiedenen Formen des „Liedes" zu bezeichnen, das französische, italienische und deutsche. Sonst werden als verwandte Gattungen noch erwähnt „Chansons, Odes et Sonnets" und „Stances et Chansons". Die selten vorkommende Verbindung von „Chansons et Vauxdevilles" (1561) oder „Chansons en mode de Vaudevilles" deutet gleichfalls auf die Ähnlichkeit beider Gattungen hin und nimmt das Wort „Vauxdeville" jedenfalls in seinem ursprünglichen Sinn als munteres, volksmäßiges Lied, aus dem sich dann, mit hinzutretendem Dialog, das spätere Vaudeville entwickelt hat.

Im Vergleich mit dem deutschen „Liede" macht die Chanson, poetisch wie musikalisch, textlich wie melodisch, den Eindruck der Leichtigkeit, um nicht zu sagen Leichtfertigkeit. So schon die Stoffe und dichterischen Texte, die trotz ihrer Kleinheit den sittlichen Geist der Nation im Ganzen wiederspiegeln. Wie schwach es um diesen sittlichen Geist

und Gehalt des französischen Volks steht, beweist die ganze gebildete Welt dadurch, daß sie nur gleichgültige Äußerlichkeiten von diesem Volke angenommen hat, elegante Sprachausdrücke für den Salonton, Umgangsformen, Kleidermoden, Schönheitsmittel u. s. w., von Kunstprodukten aber nur das Flüchtigste und Werthloseste, z. B. kleine frivole Possen oder derartige Romane, blendende Operneffekte, Theaterdekorationen u. Ähnl. — also Dinge, die zum Glück nicht das eigentliche Volk, sondern nur die höhern Stände berühren. Denn die französische Revolution, die man uns hier entgegen halten könnte, war keine specifisch französische Bewegung, sondern ein Weltereigniß von allgemein menschlicher Bedeutung, ein Ereigniß, das auch anderswo zum Ausbruch hätte kommen können, falls ihm die nämlichen socialen Bedingungen entgegen gekommen wären, das sich aber gerade die französische Nation und deren öffentliche Zustände zum Gefäße seines Ausbruchs nahm, weil es hier die historischen Erfordernisse zum Gelingen, zur Verwirklichung der kulturgeschichtlichen Resultate beisammen fand. Durch diese einstimmige Negation der Völker ist der französischen Nation ein schlagenderes und schlimmeres Zeugniß ausgestellt, als es die fulminantesten Verwahrungserklärungen nur irgend sein könnten.

Auch die Chansondichtung ist nicht frei von diesem Gift. Hinter dieser zierlichen, scheinbar unschuldigen Lyrik lauert an vielen Stellen eine vornehme, verkappte Unsittlichkeit, die um so widriger wirkt, je vorsichtiger sie ihr unzüchtiges Gelüst hinter decente Galanterien zu verbergen sucht. Die deutschen Liedtexte enthalten gleichfalls viel Derbes und Plumpes, auch wohl Abgeschmacktes oder gar Gemeines, aber — keine Frivolitäten, nicht diese feine Lüsternheit der französischen Erotik, die mitunter zwischen der gesundesten Poesie verunstaltend hervorbricht. So z. B. in folgender Chanson (Attaingnant: „Trente et huit Chansons mus." [ohne Jahreszahl]. Nr. 449):

Quand vous voudrez faire une amie,
Prenez de la belle grandeur,
En son esprit non endormie,
En son tetin bonne rondeur.
Douce en coeur,
Langaige
Bien saige,
Dansant,
Chantant
Pour bons accordz
Et ferme de coeur et de corps.

Auch ſind Ausdrücke, wie „Vieillart amoureux“, „Fy, fy cela est trop maigre“, „Amours ont changé de façon“, „L'epouse, la première nuit“, mag man ſie immerhin dem damaligen Zeitgeiſte zu Gute halten, bedenkliche Zeugniſſe der allgemeinen Sittlichkeit. Dieſe mehr als anakreontiſche Leichtfertigkeit macht es erklärlich, daß man damals die kleinen Liebeslieder des griechiſchen Erotikers ebenſo mehrſtimmig in Muſik ſetzte, wie die eignen nationalen Chanſons. („Les Odes d'Anacréon mises en musique à quatre parties“ von Renvoisy. Paris, 1581.) Der Zartſinn der Leſer verbietet, hier noch einen Schritt weiter zu gehen und offenbare Obſcönitäten aus der Chanſonliteratur zum Beſten zu geben, woran es in den Originalſammlungen nicht fehlt. Es iſt begreiflich, daß dieſe Lyrik dann am ſchwächſten iſt, wenn ſie den Ton des Ernſtes, der Klage anzuſtimmen verſucht.

Neben den kleinen lyriſchen Gedichten ſtehen aber, wie geſagt, auch größere epiſche Dichtungen, z. B. Erzählungen ſpaßhafter Begebenheiten, Schilderungen von Naturobjekten, von räuberiſchen oder kriegeriſchen Scenen u. dgl. Hier einige Beiſpiele! Ein Tonſtück von Ant. Barbe (Commer, a. a. O. Tom. XII. Nr. 12.) erzählt, wie ein Räuberhauptmann mit ſeiner Bande die Stadt Antwerpen habe überfallen wollen, ſich aber mit Schanden habe zurückziehen müſſen „wie ein Hühnergeier, vor dem man, wenn er Furcht zeigt, keinen Katzenkopf ohne Fauſthandſchuhe wegnimmt“ (?). In dem „Chant des Oyseaux“, einem 3ſtimmigen Tonſatz von Nic. Gombert (Commer, a. a. O. Nr. 27.), von dem unten einige Bruchſtücke in Notation folgen, fordern die einzelnen Strophen zum Naturgenuß, zur Freude beim Erwachen des Frühlings auf; dabei ſchließt jede Strophe mit der ſchallnachahmenden Malerei des Geſanges einer beſtimmten Vogelart. In einem Tonſatz von Joan. le Cocq (Commer, a. a. O. Nr. 10.) wird folgende Geſchichte erzählt. Ein Vikar ſang einmal an einem Feſttage in der Kirche mit vielem künſtlichen Getriller ſein „Agnus“ aus vollem Halſe und bildete ſich ein, Annette, ſeine Angebetete, ſei in der Nähe und höre ihn. Annette war auch wirklich zugegen und — weinte, als ob ſie von dem Geſange gerührt wäre. Nun nähert ſich ihr der Vikar und fragt ſie: „Was weinſt du, ſchönes Kind?“ „„Ach, Herr Jan““, antwortete ſie, „„ich beweine einen Eſel, der mir geſtorben iſt und der ganz die ſchöne Stimme hatte wie Ihr, wenn Ihr ſo gewaltig ſchreit““.

Was nun den Tonſatz ſelbſt, den wichtigſten Theil unſerer Unter-

suchung betrifft, so kam diesem schon der äußere Umstand förderlich entgegen, daß die französische Sprache an und für sich logischer und unerbittlicher ist, als die deutsche und daß auch die dichterische Diktion, wenngleich ärmer und poesieloser, doch vernünftiger und sachgemäßer gehandhabt ist, als in der deutschen Dichtung. Die Worte sind in der französischen Gesangsprache nicht so verschoben und verrenkt, vielmehr schließt sich die Deklamation durchschnittlich dem textlichen Rhythmus sehr besonnen und gefügig an — natürlich zum Vortheil des musikalischen Bau's und Ausdrucks, der Melodik und Rhythmik des Gesanges.

Der dichterische und musikalische Bau der Chansons ist im Ganzen derjenige der deutschen Liedstrophe, nur flüssiger und freier gehandhabt und zu längern Maßen, zu längern musikalischen Perioden ausgedehnt. Am Reinsten ausgeprägt ist die Liedform in den kleinen, echt lyrischen Gedichten von kurzem, jambischem Strophenbau, indem der 1ste Theil der Melodie, mit doppelten Textzeilen, wiederholt wird, während der 2te Theil, mit einfacher Textzeile, nur 1 Mal auftritt; und dabei ist entweder das Wiederholungszeichen wirklich gesetzt oder die beiden Theile der Melodie sind, fortlaufend, durchgedruckt. Unkenntlicher ist das Liedschema bei längeren Gedichten von freierm Versbau und verschwindet wohl bei größern epischen Stoffen ganz; in diesem Falle ist es höchstens noch die symmetrische Gruppirung der Takte, die einige Ordnung in die ausgesponnenen Gesänge bringt — ganz so, wie in den versificirten Erzählungen der deutschen Dichtung und in den an sich schon längern Strophen der italienischen Gesanggattungen. Daß aber die rhythmische Richtigkeit der Liedstrophe unter der kontrapunktischen Bearbeitung vielfach leidet und auch in unsern Chansons nicht selten durch überschüssige Takte und unsymmetrische Perioden beeinträchtigt wird, ist aus frühern Beispielen ersichtlich (siehe S. 255).

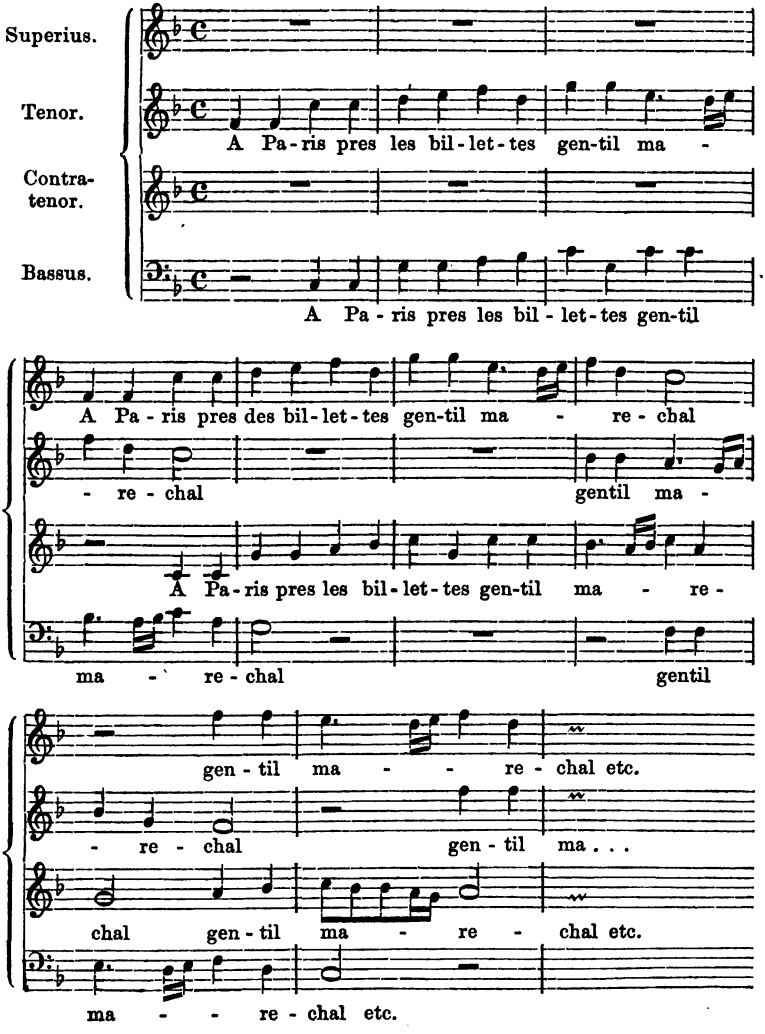
Der cantus firmus des französischen Tonsatzes — wenn diesem nämlich ein Volkslied zu Grunde liegt — hat einen andern Charakter als der deutsche. Ein Mal nämlich ist er weniger gefühlsinnig, weniger weich oder klagend, vielmehr klingt er äußerlicher, mehr nach dem bloßen Belieben, als ob's nur auf das Singen irgend einer Weise zum Texte angekommen wäre. Sodann ist der französische cantus nicht zu so langen Noten ausgereckt, nicht von so feierlichem Pathos, als der deutsche, sondern bleibt der Originalmelodie ähnlicher. Und dies ist noch mehr der Fall, wenn dem Tonsatz — wie sehr häufig — eine erfundene

Melodie unterliegt, die faſt regelmäßig eine ſehr gut geführte, glatt fließende Kantilene von überraſchend ausdrucksvollem, faſt modernem Charakter hat. An ſolch einer Melodie ändert nämlich der Komponiſt gar nicht, ſondern läßt ſie als wirkliche Liedweiſe durch alle Stimmen wandern und giebt dadurch auch dem Tonſatz im Ganzen mehr Lebendigkeit, mehr Ähnlichkeit mit wirklichem Geſange, ſämmtlichen Stimmen eine ſehr ſprechende, kräftige Melodik, die noch durch den ſchlagenden, faſt aufregenden Rhythmus unterſtützt wird. Es leuchtet ein, daß hier die eigentlich melodieführende Stimme aus der Geſammtheit ſchwer herauszuhören iſt. Im Ganzen jedoch pflegt, nach kontrapunktiſchem Brauch, auch hier der Tenor den cantus firmus zu übernehmen und in den meiſten Fällen bis zu Ende durchzuführen. Nächſt ihm participirt daran am Meiſten der Superius, während die übrigen Stimmen ſich der Grundmelodie wenigſtens nahe oder entſprechend halten.

Die kleinſte *Stimmenzahl*, nämlich 2 und 3 (Superius, Altus, Bassus), findet ſich einzeln in den Sammlungen von Jacques Moderne, ebenſo bei Tylman Susato. Bei Weitem die häufigſte Beſetzung aber, die als die ſtehende in ſämmtlichen Sammlungen angenommen werden darf, iſt die 4ſtimmige („à quatre parties": Superius, Tenor, Contratenor, Bassus); ja dieſe Stimmenzahl iſt ſo allgemein recipirt, daß ſie auf dem Titel der Werke häufig gar nicht mehr namhaft gemacht wird. Von 5ſtimmigen Tonſätzen finden ſich in ſämmtlichen Attaingnant'ſchen Sammlungen, alſo unter c. 600 Tonſtücken, nur zwei mit der Beſetzung: Superius, Altus, Tenor, Contratenor, Bassus. Bei nicht-franzöſiſchen Tonſetzern, wie bei Josquin des Prés in den Susato'ſchen Sammelwerken, iſt die 5-, ja ſogar die 6ſtimmige Beſetzung, mit hinzutretendem Bassus secundus, häufiger.

Das Verhältniß der Stimmen unter einander, alſo der eigentliche Bau des Tonſatzes iſt in der franzöſiſchen Kontrapunktik ungleich einfacher, als in der deutſchen. *Entweder* nämlich iſt die Anordnung ſtreng homophon, beſonders gern bei kurzen Klaggeſängen, die nicht ſelten aus zwei Hälften beſtehen, der Klage ſelbſt und der Erwiderung („Reponce" oder „Replicque"); *oder* aber der Bau iſt polyphon, jedoch nur in der allerbeſcheidenſten Weiſe. In dieſer Hinſicht darf es als Grundſatz ausgeſprochen werden, daß der franzöſiſche Tonſatz von den eigentlichen Künſten des Kontrapunkts nur einen ſehr mäßigen Gebrauch macht. Faſt das Einzige davon iſt die Gruppirung der Stimmen zu 2 Paaren und

deren Imitation unter einander auf den halben oder den ganzen Takt. Und zwar ſind entweder die beiden Ober- und die beiden Unterſtimmen, oder je zwei ſich kreuzende Stimmen, Superius und Contratenor, Tenor und Bassus, paarweiſe verbunden. Ein Bild dieſer Stimmenverkoppelung giebt folgender kurze Satz, wo die Nachahmung auf den halben Takt, und zwar nach der ganzen Länge des melodiſchen Satzes, durch alle Stimmen durchgeführt iſt (Attaingnant: „Vingt et sept Chansons mus.“ 1533. Nr. 76):



Weit ſeltner ſind dagegen Künſteleien, wie die gleichzeitige Verbindung des thematiſchen Motivs zu Anfang mit ſeiner Umkehrung u. Ähnl.; und wenn ſie vorkommen, ſind ſie nie mit der Schwerfälligkeit belaſtet, wie im deutſchen Tonſatz meiſtens: überall macht die franzöſiſche Satzweiſe den Eindruck der Leichtigkeit, der Meiſterſchaft und iſt in dieſer Beziehung der italieniſchen verwandt. Vor Allem gelingt ihr dies durch die geſangmäßige Stimmenführung, die, wenigſtens in der Hand der beſſern Meiſter, z. B. Jannequin's, ſich wie wirkliche Melodie ausnimmt. Dieſer gefälligere Fluß des Geſanges war ſchon ein Vorzug der Troubadours vor den deutſchen Minneſängern; jetzt wiederholt er ſich in noch entwickelterer Weiſe bei den Kontrapunktiſten: auch ihre Stimmen ſind weit weniger ein ſolch mühſeliges Dahinzerren von Tönen, ein ſolch ſeelenloſes Solfeggiren ohne Beziehung zum Text, wie im deutſchen Liede. Durch und durch bewahrt der franzöſiſche Tonſatz mehr Sangbarkeit, als der deutſche, er bleibt, auch bei kunſtreicher Stimmenführung, klar und durchſichtig, ſieht aus, als mache er ſich von ſelbſt, als ſei dieſe Tonführung, dieſe ganze Zuſammenſtellung von Stimmen etwas Selbſtverſtändliches, ſpielend Leichtes. Der ganze plumpe Apparat der Kontrapunktik erſcheint überwunden, iſt mit Grazie gehandhabt, der künſtliche Tonbau mit Humor, im Übermuth hingeworfen, ſo daß aus dem Stimmengewirr ſelbſt noch ſcherzhafte Rufe gehört werden. Die Arbeitsqual, der Schweiß wird nicht mehr als ſolcher empfunden: die Arbeit iſt zu einer bloßen Tändelei, zum leichten Handgriff herabgeſetzt, der nicht ſchon an und für ſich etwas zu bedeuten hat, ſondern ein bloßes Mittel zum Zweck ſein will; und ſelbſt dieſer Zweck noch iſt, bei Lichte beſehen, eine ergötzliche Farce. Jannequin's Tongemälde z. B., wie „la Battaille“ oder „les Cris de Paris“ müſſen zu ihrer Zeit als das Höchſte von mehrſtimmiger Kunſt bewundert worden ſein und geradezu Aufſehen erregt haben. Denn es tritt hier der ſeltne Fall ein, daß neben der ganzen Strenge des gelehrten Tonſatzes, neben der Befolgung aller haarſträubenden Regeln eine Fülle muſikaliſchen Reizes und Wohlklangs, das Gegengewicht eines heitern, kräftigen Humors liegt, der ſeine Wirkung auf Niemand verfehlt. Dieſe Tonſtücke ſind für den gediegenen Fachmuſiker wie für den oberflächlichen Laien gleich geeignet geweſen und müſſen den muſikfeindlichen Gelehrten wie die unterhaltungſuchende Menge in gleichem Maße entzückt haben.

Von dieſer Gewandtheit aber iſt faſt unzertrennlich eine gewiſſe

Leichtfertigkeit, eine künſtleriſche Gewiſſenloſigkeit, die es mit der Reinheit des Satzes nicht allzu genau nimmt und z. B. aus offenbaren Quintenfolgen nicht das mindeſte Arg hat. Von Belegen hierzu wimmeln die Chanſonſammlungen; ſchon aus einem kurzen Bruchſtück wird der kundige Leſer mehre ſolche herausfinden.

Eine Anſchauung von der franzöſiſchen Satzweiſe im Ganzen, beſonders von dem einfachen Bau und der bequemen Stimmenführung mögen die gleich folgenden Notenbeiſpiele geben.

Dieſer Gewandtheit mußte es zuletzt nahe liegen, ſich zu ähnlichen ſubtilen Kunſtſtücken zuzuſpitzen, wie der deutſche Tonſatz es in den „Quodlibets“ that; die daraus ſich ergebende Gattung von Tonſtücken ſind die ſogen. „Tongemälde“. Und zwar ſind die franzöſiſchen Meiſter die Vorgänger in dieſer Richtung, die Deutſchen nur die Nachahmer des fremden Originals: dafür ſpricht zunächſt die zeitliche Priorität der franzöſiſchen Tonſtücke. Die erſte franzöſiſche Sammlung, in welcher ſich Tonſätze dieſer Art finden, z. B. „les Cris de Paris“ von Jannequin, erſchien ſchon 1529 zu Paris unter dem Titel: „Six Gailliardes et six Pavanes avec treze Chansons musicales a quatre parties, le tout nouvellement imprimé par Pierre Attaingnant“; und eine ganze Anzahl ſolcher Tongemälde von verſchiedenen Meiſtern, z. B. „la Guerre“ (d. i. „la Battaille“), „la Chasse“, „le Chant des Oyseaux“ u. ſ. w. findet ſich bereits in der Attaingnant'ſchen Sammlung von 1537. Die früheſten deutſchen Quodlibets dagegen datiren erſt aus dem Jahre 1552, wo le Maiſtre, der früheſte Verfertiger ſolcher, ſeine „Battaglia Taliana“ herausgab; ſeine ſpätern Quodlibets (in den „Geiſtl. u. Weltl. Teutſchen Geſeng“ und anderswo) folgten erſt 1566. Hiernach fallen alſo die franzöſiſchen Kompoſitionen wenigſtens 20 Jahre früher, als die deutſchen Miſchgeſänge. Überdies aber mochte ſich gerade die Energie des franzöſiſchen Naturells und ſein kombinatoriſches Geſchick in Verbindung verſchiedener Elemente zu ſolchen Problemen von Scharfſinn aufgefordert fühlen, weit mehr als der in ſeinem Tiefſinn vergrabene, ſchwerfällig arbeitende deutſche Kunſtgeiſt. Endlich lag ſchon in der Geſammthaltung des franzöſiſchen Tonſatzes, in dieſer ſcharf pronoucirten Rhythmik, in dieſer melodiöſen Führung jeder einzelnen Stimme die Konſequenz, mit dieſer Selbſtändigkeit faktiſch Ernſt zu machen und jede der Stimmen zu einer wirklich eigenartigen Singweiſe auszuſtatten. Die kunſtreiche Verbindung ſolcher

Melodien und ihre Verſchmelzung zu einem Tonſtück mußte den franzöſiſchen Tonſetzern weit natürlicher erſcheinen und weit leichter fallen, als den deutſchen Meiſtern bei dem weniger prägnanten, weniger klaren Gepräge ihres Kunſtgeſanges. Der durchgreifendſte Unterſchied zwiſchen den beiderſeitigen Tonſätzen bleibt aber der, daß die franzöſiſchen Kontrapunktiſten ſich ihre Melodien häufig ſelbſt ſchufen und nach ihrem jedesmaligen Bedürfniß zurichteten, während die Deutſchen ſich an eine Auswahl vorhandener Volksmelodien von ausgeprägter Form gebunden ſahen, an denen ſie im Weſentlichen Nichts ändern durften. Dadurch waren zwar die franzöſiſchen Tongemälde bequemer herzuſtellen und wohlklingender in ihrem Eindruck; auf Seiten der deutſchen aber lag der Vorzug der Gründlichkeit und die Zunahme an methodiſcher Gewandtheit für die Tonſetzer ſelbſt. Nur als gefällige Geſangſtücke ſtehen die franzöſiſchen Tonbilder den deutſchen Arbeiten voran, letztere aber überwiegen durch ihre theoretiſche Gediegenheit, durch ihren muſikaliſchen Kunſtwerth.

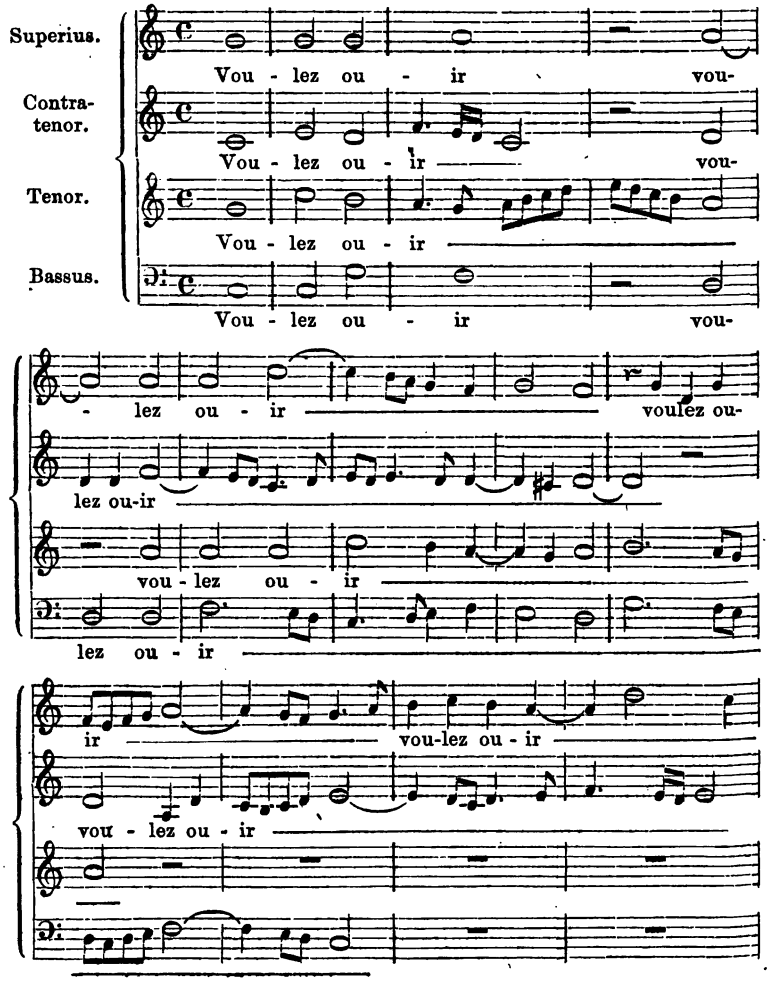
Die berühmteſten Tongemälde ſind die von Clemens Jannequin, einem Schüler Josquin's des Prés, dem eigentlichen Erfinder dieſer Gattung. Man hat ſich darunter 4- und 5ſtimmige Tonſätze zu denken, in denen jede Stimme ihre eigne Melodie und ihren beſondern Text ſingt, aus dem Zuſammenklang der divergirenden Stimmen aber lebendige Schilderungen von Straßenſcenen, Schlachten, Städtebelagerungen, Jagden u. ſ. w. ſich ergeben. Mit Recht nennt ſie Jannequin „inventions musicales", weil nicht nur die Idee zu ſolchen Tonſtücken von ihm herrührte, ſondern weil er auch alles Einzelne daran ſelbſtändig erfand, den Text wie den Geſang, die Hauptmelodie wie die Begleitungsſtimmen. Und welches Geſchick er dafür beſeſſen, und welches Intereſſe Seitens des Publikums ſeinen Arbeiten entgegenkam, geht daraus hervor, daß der Komponiſt zwiſchen 1544 und 1559 6 getrennte Sammlungen ſolcher Tonſtücke herausgegeben hat und daß von dieſen Sammlungen manche ganz oder mit ihren beliebteſten Nummern in 2ter Auflage wiederholt werden mußten; ja noch nach 30 Jahren ſeit dem erſten Erſcheinen ſolcher Geſänge ſah ſich der Meiſter zu einer beſondern Auswahl ſeiner vorzüglichſten Arbeiten in dieſer Gattung veranlaßt. Eine für Italien beſtimmte Sammlung, enthaltend La Bataglia, l'Alouette, les Cris des Paris, le Chant des Oyseaux, Le Rossignol, war ſchon früher (1545) zu Venedig veranſtaltet worden. Ja manche von dieſen außerordentlich beliebten Tonſtücken, z. B. „le Caquet (das Geſchwätz) des

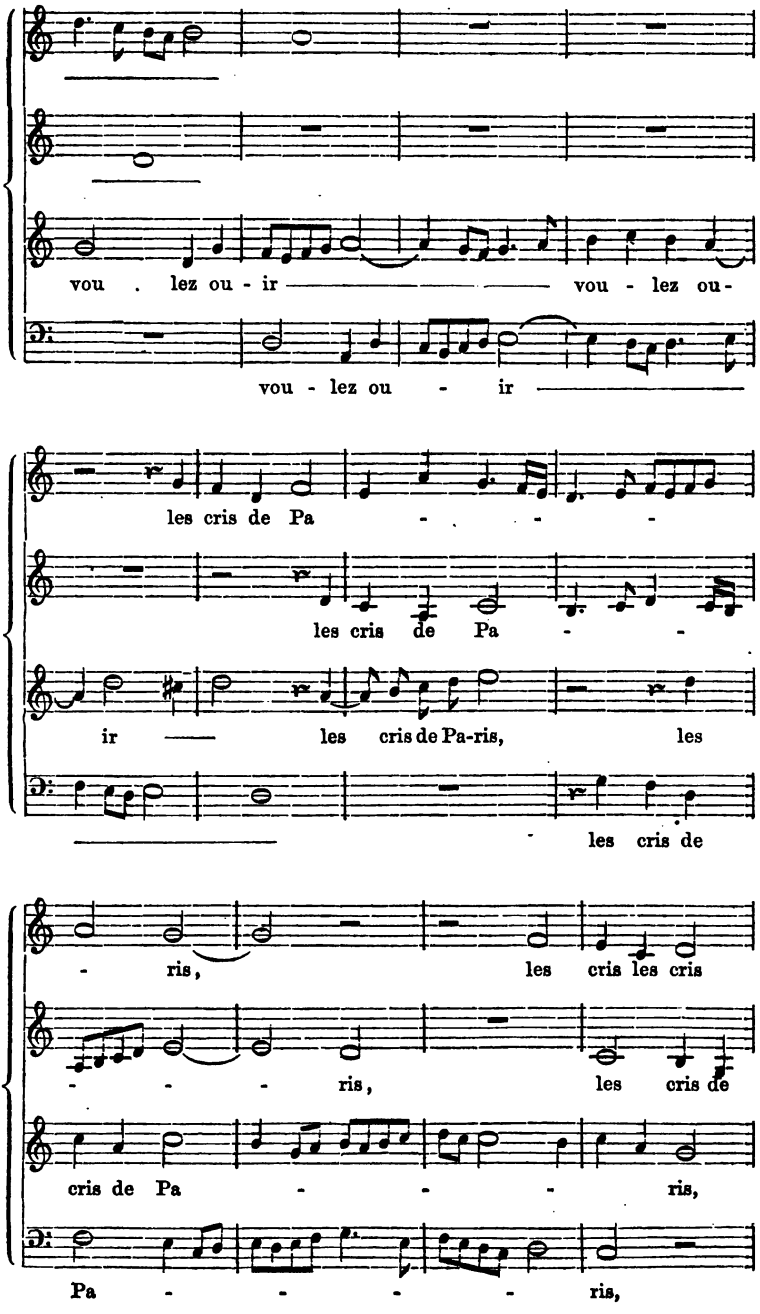
femmes", wurden sogar für sich allein, als Einzeldrucke herausgegeben.

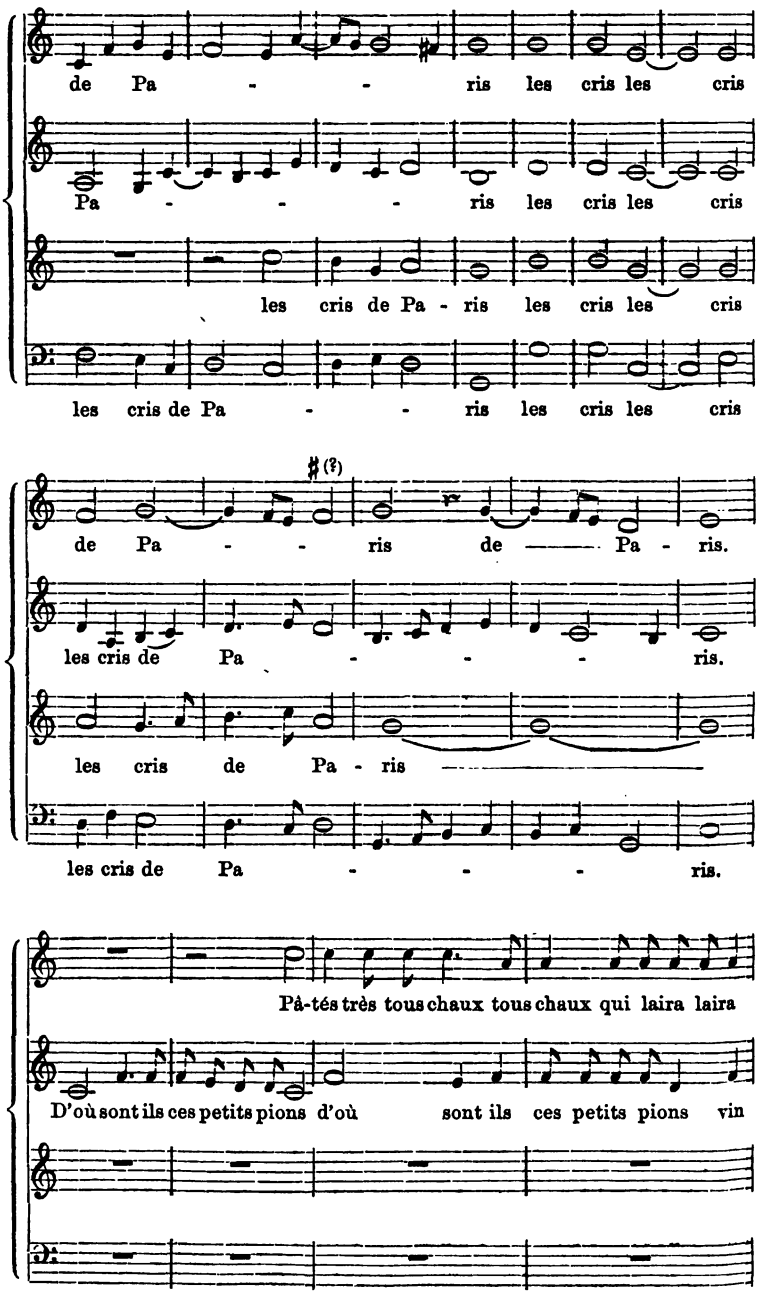
Die weniger glücklichen Versuche des spätern Lejeune, die unter dem bedenklichen Titel „Méslanges" à quatre, cinq, six et huit parties in mehren „Büchern" zu Antwerpen und Paris seit 1585 in die Öffentlichkeit traten, darunter auch „Octonaires de la vanité et inconstance du monde mis en musique à III et IV parties" und „le Printemps, à II—VIII parties", Paris 1603, ebenso die dramatisirenden Tongemälde des Engländers Tye: „The actes of the apostles, translated in to Englyshe metre, with notes to eche chapter, to synge and also to playe upon the Lute" u. s. w., London 1553 — alle diese und ähnliche Versuche lassen wir als musikalisch unerheblich bei Seite und verweilen noch mit einigen Worten bei den Jannequin'schen Tongemälden, unter denen „das Straßengeschrei von Paris" das renommirteste gewesen zu sein scheint. Der Komponist persifflirt hier nachahmend jene ambulanten Ausrufer und Verkäufer von Speisen und Getränken in den Straßen der französischen Hauptstadt. „Wollt Ihr hören das Geschrei von Paris?" heben alle 4 Stimmen kirchlich pathetisch an, „wo zu haben sind" — setzt die 1ste Stimme ein — „kleine Schlucke (Getränke): weißer Wein, blaßrother Wein, rother Wein für 6 Heller". „Pasteten alle heiß, alle heiß!" fällt eine 2te Stimme dazwischen. „Leckere Törtchen mit schönen Waffelkuchen, mit schönen Waffelkuchen", schreit wieder eine andere Stimme. „Zimmetschnauzen gebe ich, verkaufe ich zu einem Bissen weißen Senf". „Scharfer, roher Häring, eingemachter Kohl, alte Schuhe" und wie das Gemengsel weiter heißt — so geht das Geschrei im tollsten Charivari fort und zu Ende. Die Aufzählung der mannigfaltigen Gegenstände geschieht gruppenweise nach einander, so daß sich jede neue Gattung von Leckerbissen mit einem neuen, dem Straßenjargon der Ausrufer glücklich nachgebildeten Motiv ankündigt und vermittelst dieses Motivs eine abgegrenzte Parthie im Ganzen des Tonstückes bildet. Noch bunter und naturalistischer wird die Sprachmengerei, wenn sich, wie in Jannequin's „la Chasse de lièvre" (Commer, a. a. O. Tom. XII. Nr. 29.) stellenweise statt verständlicher Wörter bloße Naturlaute und Volksrufe hören lassen. So singt z. B. in diesem Tonstücke an einer und derselben Stelle der Superius: „Tronc, tronc, tronc", der Contratenor: „Theuc, theuc, theuc" oder „gnouf, gnouf, gnouf", der Tenor: „Cha, cha, cha", der Bassus:

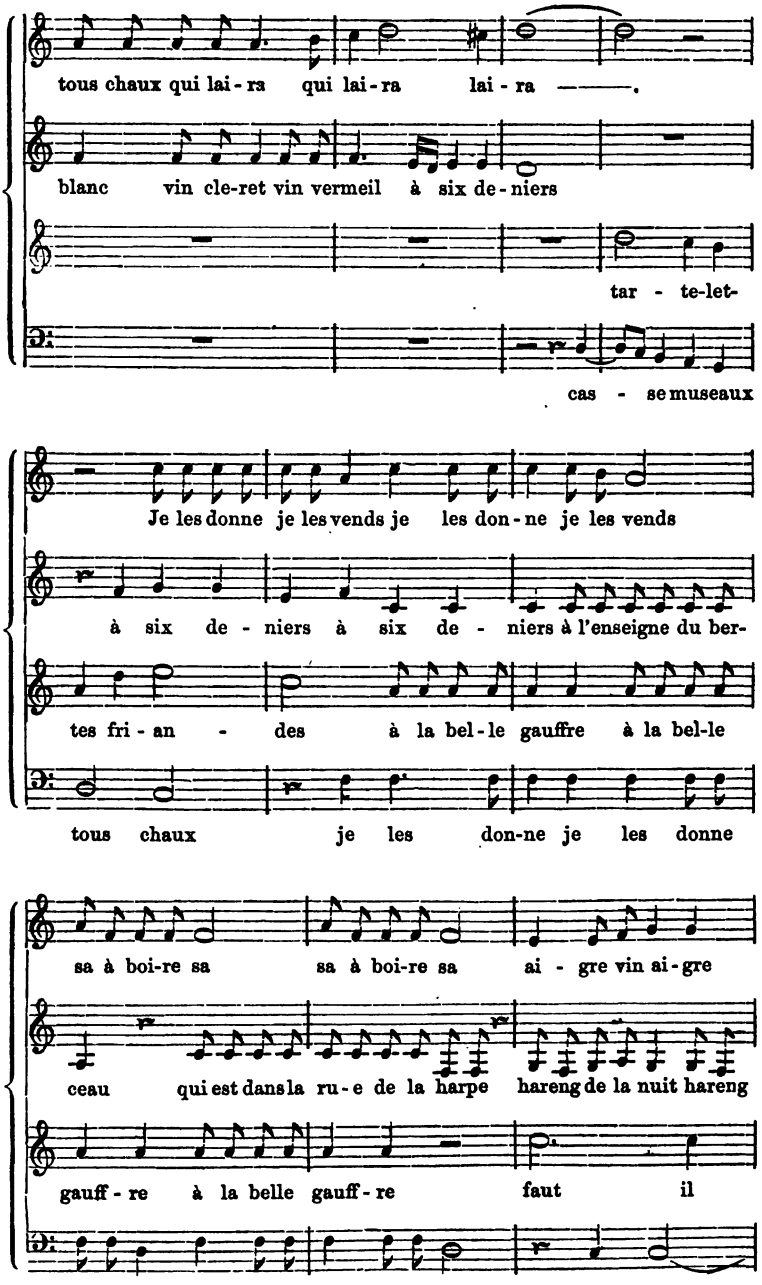
„Rouf, rouf, rouf“ u. ſ. w. — eine wahre Thiermenagerie in Muſik, die unzweifelhaft die Beliebtheit des Komponiſten nicht wenig geſteigert hat, zugleich aber an der äußerſten Grenze des muſikaliſch Erlaubten ſtehen dürfte. Das Vorſtehende wird genügen, den Leſer nach Proben aus dieſen originellen Tonſtücken ſelbſt begierig zu machen. Als ſolche laſſe ich einige Bruchſtücke aus Jannequin's „Cris de Paris“ und aus Gombert's „chant des Oyseaux“ in Notation folgen.

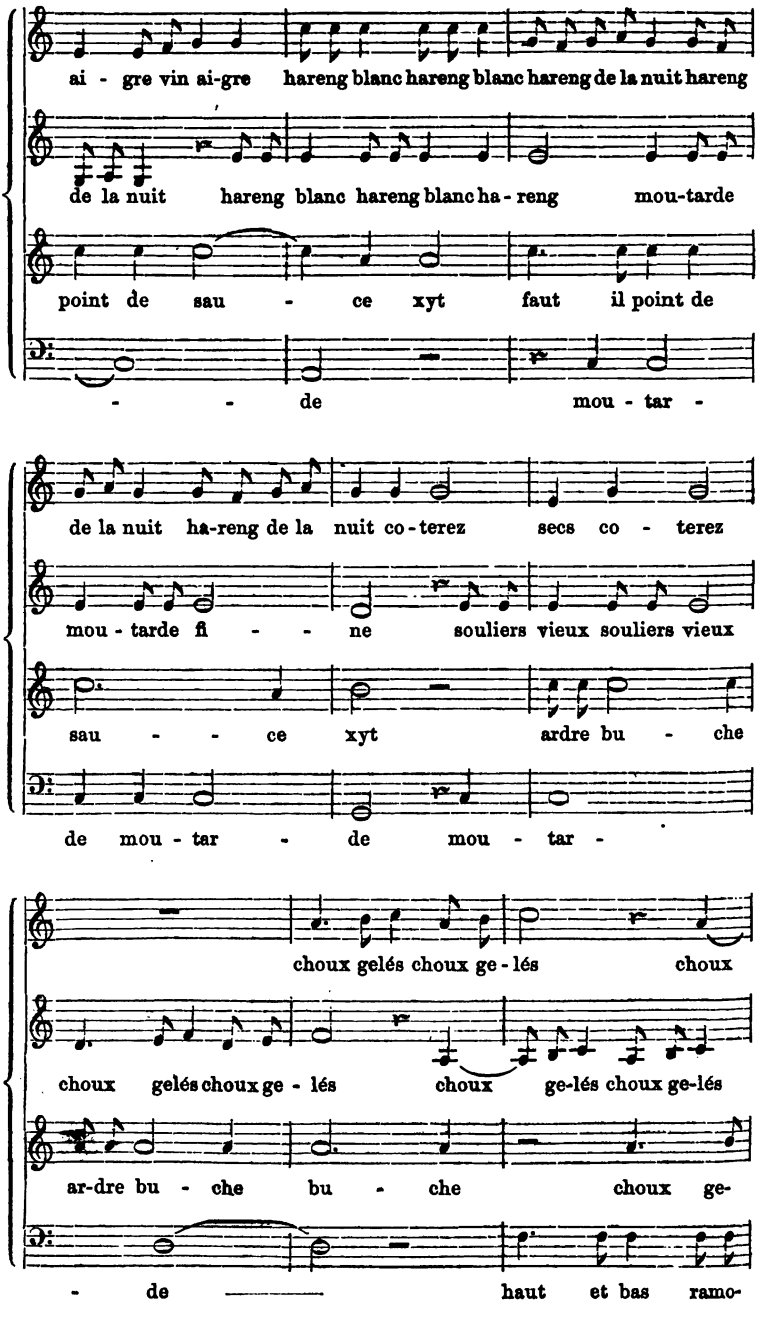
Der Anfang von „Les Cris de Paris“. (Commer, Coll. Tom. XII. Nr. 1.)

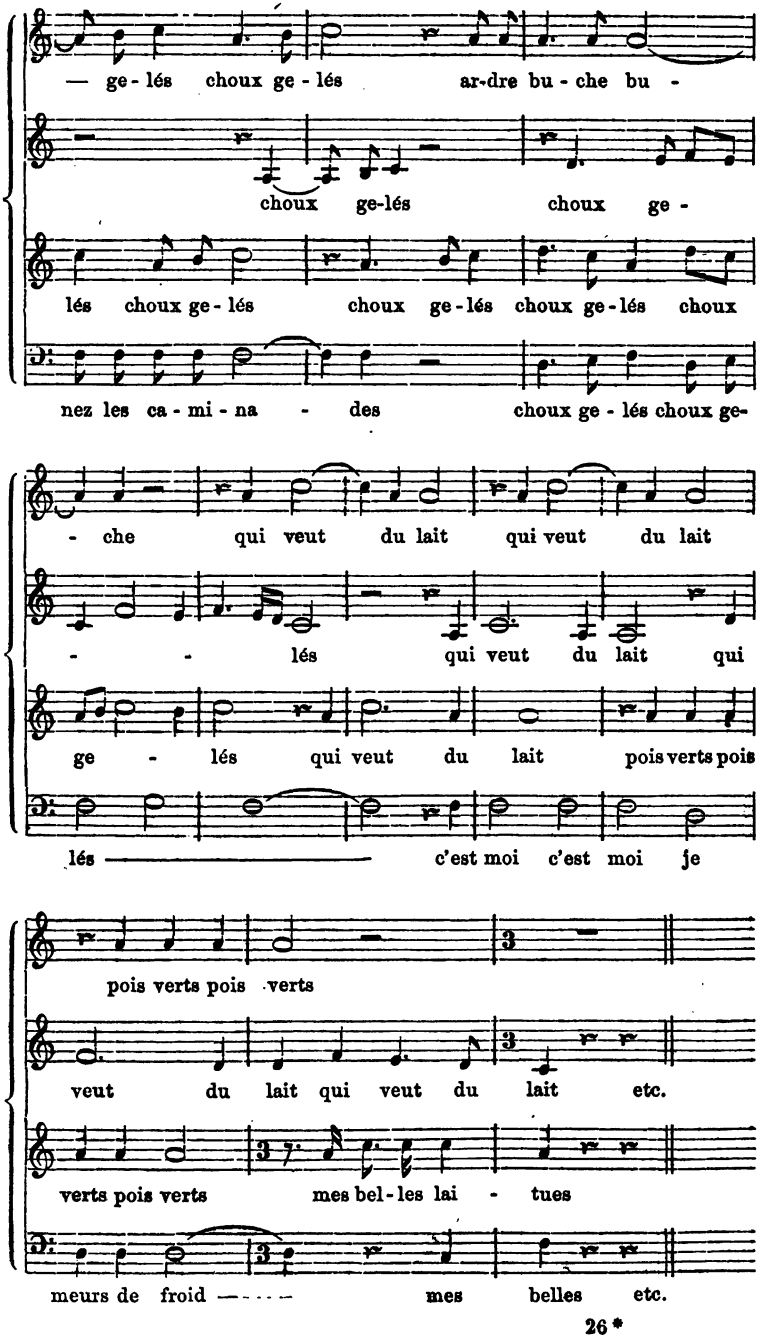



vou . lez ou - ir vou - lez ou-
vou - lez ou - ir
les cris de Pa - - -
les cris de Pa - -
ir les cris de Pa-ris, les
les cris de
- ris, les cris les cris
- - - ris, les cris de
cris de Pa - - - ris,
Pa - - - - ris,

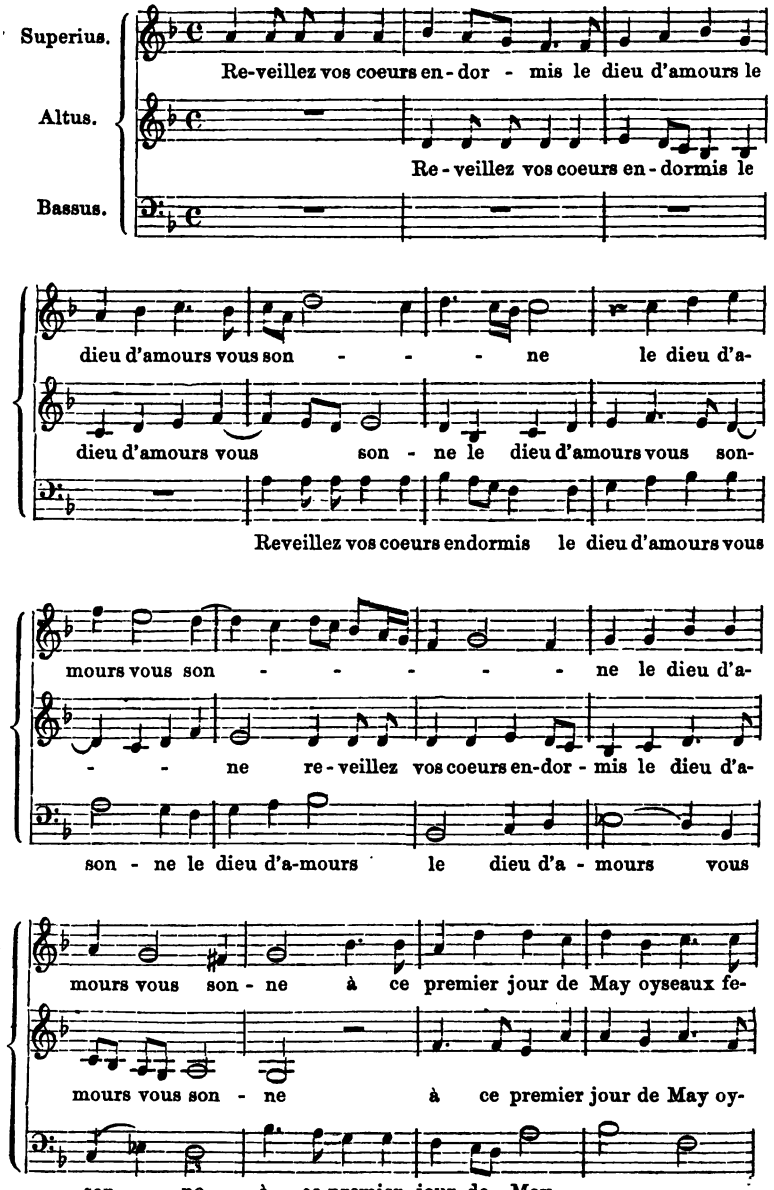

de Pa - - ris les cris les cris
Pa - - - ris les cris les cris
les cris de Pa - ris les cris les cris
les cris de Pa - - ris les cris les cris
♯(?)
de Pa - - ris de —— Pa - ris.
les cris de Pa - - - ris.
les cris de Pa - ris ——
les cris de Pa - - - ris.
Pâ-tés très tous chaux tous chaux qui laira laira
D'où sont ils ces petits pions d'où sont ils ces petits pions vin

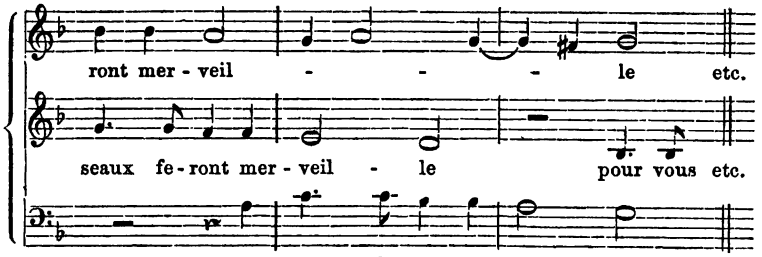

tous chaux qui lai-ra qui lai-ra lai-ra ———.
blanc vin cle-ret vin vermeil à six de-niers
tar-te-let-
cas-se museaux
Je les donne je les vends je les don-ne je les vends
à six de-niers à six de-niers à l'enseigne du ber-
tes fri-an-des à la bel-le gauffre à la bel-le
tous chaux je les don-ne je les donne
sa à boi-re sa sa à boi-re sa ai-gre vin ai-gre
ceau qui est dans la ru-e de la harpe hareng de la nuit hareng
gauff-re à la belle gauff-re faut il
je les vends pour un pe-tit pe-tit blanc mou-tar-


ai - gre vin ai-gre hareng blanc hareng blanc hareng de la nuit hareng
de la nuit hareng blanc hareng blanc ha - reng mou-tarde
point de sau - ce xyt faut il point de
- - de mou - tar -
de la nuit ha-reng de la nuit co-terez secs co - terez
mou - tarde fi - - ne souliers vieux souliers vieux
sau - - ce xyt ardre bu - che
de mou - tar - de mou - tar -
choux gelés choux ge - lés choux
choux gelés choux ge - lés choux ge-lés choux ge-lés
ar-dre bu - che bu - che choux ge-
- de haut et bas ramo-

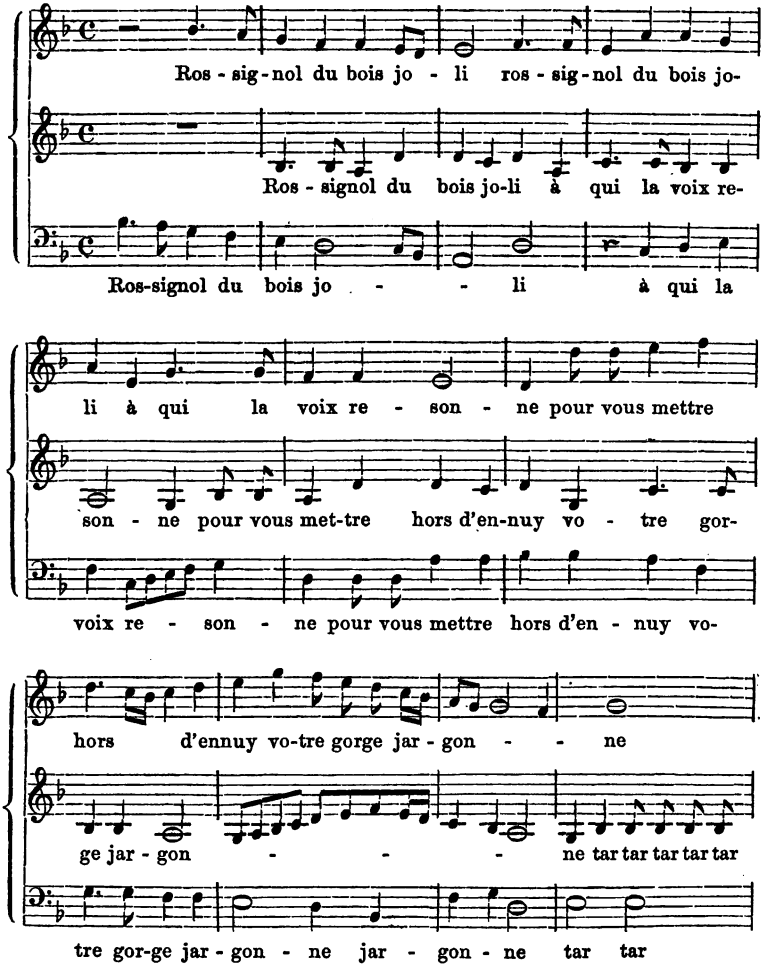

— ge - lés choux ge - lés ar-dre bu - che bu -
choux ge-lés choux ge -
lés choux ge - lés choux ge-lés choux ge-lés choux
nez les ca - mi - na - des choux ge - lés choux ge-
- che qui veut du lait qui veut du lait
- - lés qui veut du lait qui
ge - lés qui veut du lait pois verts pois
lés c'est moi c'est moi je
pois verts pois verts
veut du lait qui veut du lait etc.
verts pois verts mes bel-les lai - tues
meurs de froid mes belles etc.

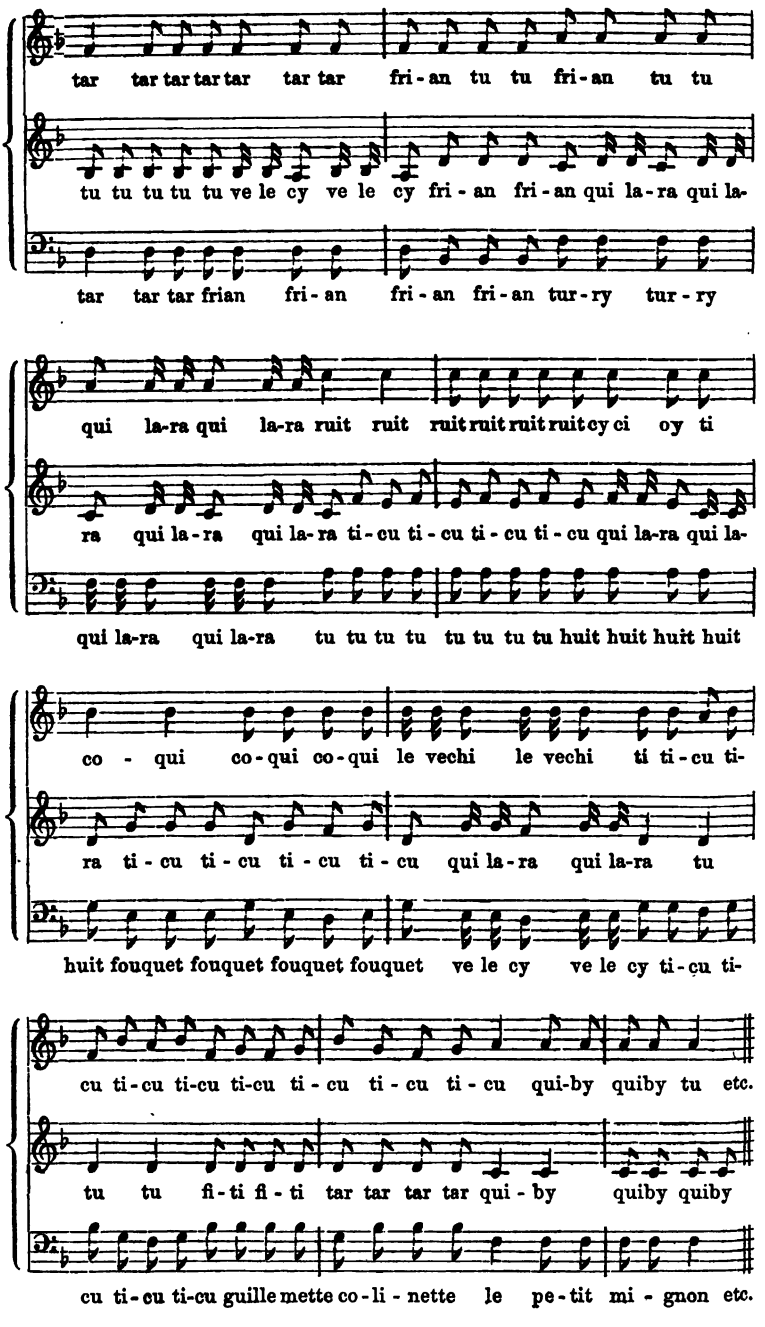
Der Anfang des 3ſtimmigen Tonſatzes „Le Chant des Oyseaux“ von Nic. Gombert. (Commer, Coll. Opp. Mus. Batav. Tom. XII. Nr. 27.)





Aus demſelben Tonſtück.




tar tar tar tar tar tar tar fri-an tu tu fri-an tu tu
tu tu tu tu tu ve le cy ve le cy fri-an fri-an qui la-ra qui la-
tar tar tar frian fri-an fri-an fri-an tur-ry tur-ry
qui la-ra qui la-ra ruit ruit ruit ruit ruit ruit cy ci oy ti
ra qui la-ra qui la-ra ti-cu ti-cu ti-cu ti-cu qui la-ra qui la-
qui la-ra qui la-ra tu tu tu tu tu tu tu tu huit huit huit huit
co - qui co-qui co-qui le vechi le vechi ti ti-cu ti-
ra ti-cu ti-cu ti-cu ti-cu qui la-ra qui la-ra tu
huit fouquet fouquet fouquet fouquet ve le cy ve le cy ti-cu ti-
cu ti-cu ti-cu ti-cu ti-cu ti-cu ti-cu qui-by quiby tu etc.
tu tu fi-ti fi-ti tar tar tar tar qui-by quiby quiby
cu ti-cu ti-cu guille mette co-li-nette le pe-tit mi-gnon etc.

So groß nun aber auch der Unterſchied zwiſchen den franzöſiſchen Tongemälden Jannequin's u. A. und den le Maiſtre'ſchen Quodlibets ſein mag, dennoch ſtehen beide in vollkommener Analogie unter einander, weil ſie ſowohl aus mehren Melodien zuſammengefügt ſind, als ſie anderſeits den erſten Verlauf der kontrapunktiſchen Geſangentwickelung bei den Franzoſen und den Deutſchen zu ſeinem letzten Höhepunkt und Abſchluß führen.

Mit dieſem Höhepunkt aber kommt die Entwickelung des franzöſiſchen Tonſatzes zum Stillſtand, während das deutſche Lied ſich zu neuem und freierm Lauf anſchickt. Alles Spätere in der Literatur der Chanſon iſt nur eine Wiederholung des Alten, ein dünner Nachguß des erſten geſunden Trankes. Beſſerungen laſſen ſich von jetzt an nur in den äußerlichſten Dingen wahrnehmen. Die Stimmenzahl der Tonſätze nimmt zu; außer für Stimmen erſcheinen die Chanſons auch für Inſtrumente; realiſtiſche Stoffe werden — noch mehr als bisher — zu Chanſons verarbeitet; die Chanſons erſcheinen mit Madrigals und Vauxdevilles zuſammengeſtellt, franzöſiſche, italieniſche und lateiniſche Chanſons verbunden und die Seitenſpecies „Chansons amoureuses" taucht auf; man veranſtaltet eine Auswahl der beſten Chanſons („la fleur des Chansons") und zuletzt kommt's ſogar zu Chanſons „zum Tanzen und Trinken" im einfachen Lied- und Tanzrhythmus — alſo der analoge Prozeß, wie im deutſchen und ſelbſt im italieniſchen Liede, das ſeine Vereinfachung gleichfalls zur Monodie, d. h. zur Einſtimmigkeit forttreibt. Abgeſehen aber von dieſem letztern Momente, das im franzöſiſchen Geſange noch dazu ohne Bewußtſein und Abſicht erſcheint, iſt ein muſikaliſcher Fortſchritt, eine Geſtaltung zu neuen Gattungen, ein Durchbruch der einſtimmigen Liedmelodie aus dem polyphonen Tonſatz, wenigſtens ein bewußt intendirter, ſtufenweiſe gereifter Durchbruch in der ſpätern Chanſon nicht ſichtbar. Die franzöſiſche Nation hatte mit dieſer Gattung der Zeitmode und dem eignen Naturell gehuldigt; aber in die Tiefe war ſie damit nicht gegangen, eine innere Nothwendigkeit lag für dieſe Erſcheinung nicht vor. Sobald daher der Zeitgeſchmack vorüber war, wird auch der Chanſongeſang allmälig ſtummer und die muſikaliſche Produktionskraft des Volkes ſammelt ſich im Verborgenen zu der neuen Gattung, an deren erſter Grundlegung der Kunſtgeiſt des Zeitalters bereits leiſe arbeitete — zur Oper.

Die niederländiſchen Souter Liedekens.

Auf den franzöſiſchen Tonſatz laſſen wir die niederländiſchen „Souter Liedekens“ folgen, weniger, weil viele ihrer Melodien dem franzöſiſchen Chanſongeſange entſtammen, als deshalb, weil ſie innerlich, nach Anlage und Satzweiſe, der deutſchen und franzöſiſchen Kontrapunktik am Verwandteſten ſind und gerade in der Zeit an's Licht traten, wo der deutſche und franzöſiſche Tonſatz in den „Tongemälden“ und „Quodlibets“ ſeinem erſten Abſchluß entgegeneilte. Freilich erſcheinen die Souter Liedekens nach der reichen Liederernte bei den beiden Nachbarvölkern nur als magere Nachleſe. Denn ſie enthalten weder einen ſolchen Schatz von urſprünglichen Volksliedern, noch einen ſolchen Reichthum an kunſtvollen Tonſätzen, wie wir ſie beſonders bei den Deutſchen antrafen. An Volksgeſang waren die Niederländer ſchon an und für ſich arm; und ihre kontrapunktiſchen Arbeiten ſind in den Literaturen aller damaligen Muſikvölker zerſtreut. Nur ein einziges namhaftes Sammelwerk liegt vor und verdient eine ſelbſtändige Beſprechung — eben die in Rede ſtehenden Souter Liedekens. Aber auch dies iſt kein Unternehmen nach Art der deutſchen oder franzöſiſchen Liederwerke, keine Vereinigung von Tonſätzen nach verſchiedenen Methoden und von verſchiedenen Meiſtern; vielmehr ſind es Bearbeitungen von Melodien auf eine ganze Reihe zuſammenhängender Texte, die ein Ganzes ausmachen. Dadurch iſt natürlich dieſer ganzen Sammlung von Tonſtücken eine Gleichförmigkeit, eine Monotonie aufgedrückt, die von der Mannigfaltigkeit deutſcher und ſonſtiger Liederwerke unvortheilhaft abſticht. Der Titel dieſer geiſtlichen Liederſammlung lautet: „Souter Liedekens ghemaect ter eeren Gods, op alle die Psalmen van David“ u. ſ. w. (Antwerpen, 1540), und enthält das Werk demnach eine freie Überſetzung, eine Umdichtung der bibliſchen Pſalmen in niederländiſche Verſe und Reime, deren liedähnliche Strophenform ſie zugleich dem muſikaliſchen Liedſatze verwandt und zur Kompoſition geeignet macht. Außerdem enthält das Werk noch eine Anzahl altkirchlicher Geſänge von Werth: die Lobgeſänge der Maria, des Zacharias und des Simeon, des Hiskias und der drei Jünglinge im feurigen Ofen und endlich den Lobgeſang des heil. Ambroſius und Auguſtinus: „Te Deum laudamus“. Sämmtliche Geſänge ſind für die drei Stimmen Superius, Tenor und Bassus geſetzt und zwar von den beiden Niederländern Tylman Susato, zugleich dem

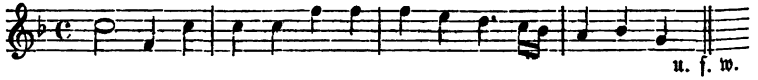
Drucker und Herausgeber der Sammlung, und von Clemens non Papa. Eine sehr korrekte Ausgabe des Werkes aus neuester Zeit findet sich in Franz Commer's „Collectio Opp. Muss. Batav." u. s. w. Tom. XI. (Berlin, 1857), wodurch die Bekanntschaft mit dem Werke und dessen Beurtheilung auch weitern Kreisen möglich gemacht ist. Es leuchtet ein, daß ein solches Werk nicht von dem Interesse sein kann, wie die reichhaltigen deutschen und italienischen Sammlungen oder wie die französischen Chansons. In einem engen Kreise von Stoffen, in der gleichförmigen Behandlung der Dreistimmigkeit und von nur zwei Tonsetzern gefertigt, muß das Werk an ermüdender Eintönigkeit und Armuth leiden. Überdies bestätigt es indirekt die schon anderweitig feststehende Thatsache, daß es um den volksthümlichen Liedergesang der Niederländer wirklich dürftig bestellt gewesen sein muß, da so wenig originelle Volksmelodien von den beiden betreffenden Tonsetzern benutzt worden sind. Aber den größten Theil der Beschränktheit und Kargheit des musikalischen Inhalts wird man auf Rechnung der Gattung schreiben müssen, deren fromme Einfalt auch nur die schlichteste Behandlung, deren sprachliche Einförmigkeit auch musikalisch keinen Wechsel duldete.

Die Melodien anlangend, so haben die oben genannten Kirchenlieder, die in unsere Sammlung aufgenommen sind, ohne zum eigentlichen Cyklus der Souter Liedekens zu gehören, ihre alten Originalsingweisen beibehalten. Aber auch einzelne unserer versificirten Psalmtexte sind alten volksthümlichen Kirchenliedweisen untergelegt, wie sich Beides durch Belege aus den Gesängen selbst darthun läßt. So hat z. B. der Lobgesang der Maria: „Magnificat anima mea" die Melodie des Hymnus: „Conditor alme siderum", der Lobgesang des Simeon die Melodie des Hymnus: „Christe, qui lux es et dies", der 116te Psalm geht nach der Melodie des Benedicamus Domino, der 3te Abschnitt von Psalm 118 nach der Melodie: „Dies est laetitiae", der 2te Abschnitt desselben Psalms nach der Melodie des altdeutschen Kirchenliedes: „Maria zart Von edler Art"; Psalm 129 wird nach der Melodie des altdeutschen Kirchenliedes gesungen: „Dich Frau vom Himmel". Im Übrigen sind zu Singweisen auf die Psalmtexte Melodien weltlicher Lieder gewählt, theils original niederländische, theils französische Chansonmelodien, und sind die betreffenden Liedanfänge den einzelnen Psalmen übergeschrieben. Diese Melodien bestätigen nun vollkommen, was wir früher über den Volksgesang der Niederländer sagten:

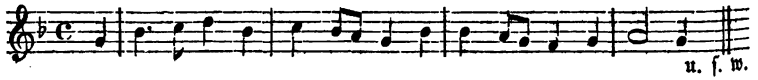
daß dieser nämlich nicht bloß ärmer an originalen Singweisen gewesen sei, als der deutsche und selbst der französische, sondern daß seine Melodien auch an Frische und Lieblichkeit hinter den Singweisen der Nachbarvölker fühlbar zurückgestanden haben. Auch in unserer Sammlung hat ein Theil der Melodien — und es sind sicherlich die niederländischen — etwas Lebloses, Unmelodisches, man möchte sagen Mumienhaftes, wie es uns allerdings auch in manchen alten Melodien des deutschen Kirchen- und Volksgesanges schon begegnet ist. Alle melodisch frische, rhythmisch kräftige Singweisen dagegen dürfen unbedenklich als französische in Anspruch genommen werden.

Bei mehren Psalmen hat Commer (in der Vorrede zu seiner „Collectio") die zu Grunde liegenden französischen Singweisen namhaft gemacht. Danach hat Psalm 128: „Saepe expugnaverunt me" die Melodie eines französischen Liebesliedes aus Attaingnant's Trente et quatre Chansons mus. (ohne Jahreszahl, wahrscheinlich 1530); dem 72sten Psalm liegt die ebendaher entlehnte Melodie unter: „D'ou vien cela", Psalm 103 geht nach der Melodie: „Languir me fais", Psalm 113 nach der Weise: „De mon triste", Psalm 117 hat die Melodie: „J'ai mis mon coeur", Psalm 135 die Melodie: „Le berger et la bergière". Außer diesen von Commer angeführten aber möchte ich, bei ihrer energischen Melodik und Rhythmik, noch hinter einer weitern Anzahl unserer Souter Liedekens französische Singweisen vermuthen, wofür überdies die große Ähnlichkeit mit den Melodien in den französischen Originalsammlungen spricht. Dahin zähle ich Melodien wie folgende, die ich hier, der Kürze halber, meist nur dem Anfange nach mittheile.

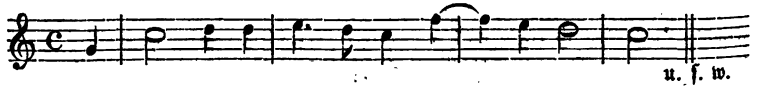
1. Psalm 31. (Commer, S. 22.)



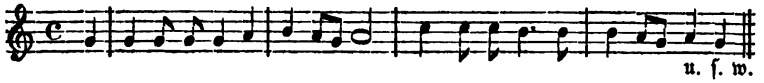
2. Psalm 33. (Commer, S. 23.)



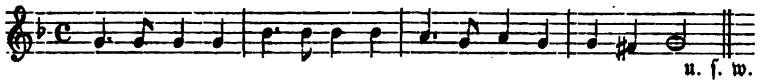
3. Aus Psalm 79. (Commer, S. 61.)



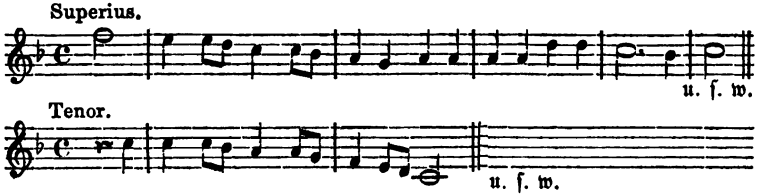
4. Pſalm 95. Nach der Weiſe: „Der Mai ſteht nun in ſeiner Zeit“ (Zier?). (Commer, S. 74.)



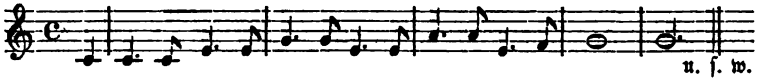
5. Pſalm 125. Nach einem Tanzliedchen. (Commer, S. 98.)



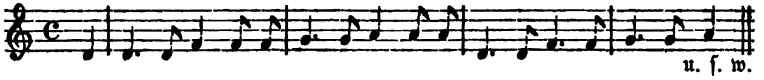
6. Pſalm 126. (Commer, S. 99.)



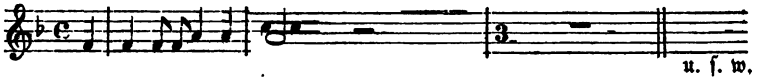
7. Pſalm 132. Nach einem Tanzliedchen. (Commer, S. 103.)



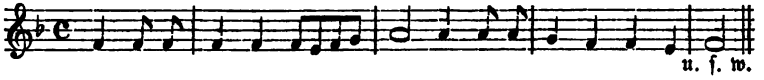
8. Pſalm 135. Nach der Weiſe: „Le bergier et la bergière Sont à l'ombre d'un buisson“. (Commer, S. 105.)



9. Pſalm 143. (Commer, S. 110.)



10. Pſalm 145. (Commer, S. 112.)



Bei Pſalm 95 (ſiehe oben!) iſt im Original außer der niederländiſchen Singweiſe: „Der Mai“ u. ſ. w. auch der Anfang des franzöſiſchen Liedes in der Überſchrift zu leſen: „Que maudit soit ce faux viellort“, und bei Pſalm 126 (ſiehe oben!) ſprechen für franzöſiſchen Urſprung die beiden melodiſch geführten Stimmen, da in den Chanſon-Tonſätzen ganz dieſelbe Erſcheinung öfter wiederkehrt. Daß endlich manche unter den Singweiſen dem deutſchen Volksgeſange entlehnt ſind, haben wir oben bei Gelegenheit des niederländiſchen Volksgeſanges nachgewieſen (S. 106). Wo aber die

Tonſetzer ſo bereitwillig, wie hier, zu ausländiſchen Singweiſen griffen, da kann unmöglich der eigne Volksgeſang viel Ausbeute geboten haben, wenigſtens muß den franzöſiſchen Melodien mehr Reiz, mehr Kraft eigen geweſen ſein, ſonſt hätten die Bearbeiter ſie den nationalen Volksliedern nicht vorgezogen. Auch ſie ſchon ſcheinen von dem trüben oder klagenden Mollklange der letztern nicht in dem Grade angezogen worden zu ſein, wie von den heitern Dur-Weiſen der Chanſons. Dennoch überwiegen im Ganzen in der Sammlung die „weichen" Tonarten, die doriſche (D), die äoliſche (A), die phrygiſche (E) u. ſ. w. — es ſind deren zuſammen 105 — während aus Dur nur 47 Tonſätze gehen.

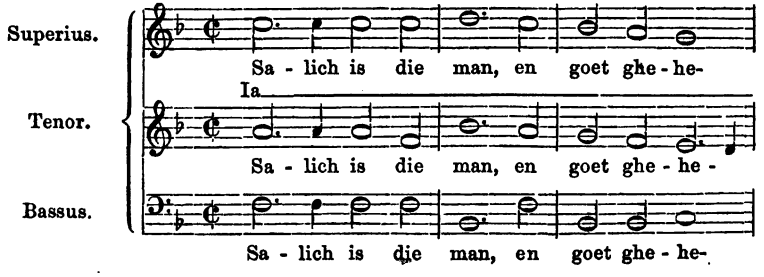
Von den wirklich niederländiſchen *Tonſetzern* des 16ten Jahrhunderts, für welche Kieſewetter („Verdienſte der Niederländer" u. ſ. w. S. 32 ff.) nur folgende gelten läßt: Consilium, Nicol. Gombert, Schüler Josquin's und Kapellmeiſter Karl's V., Jan Petit, Verdelot, Arcadelt, Sänger an der päpſtlichen Kapelle, Ant. Barbe, Clemens non Papa, gleichfalls im Dienſte Karl's V., le Cocq, Crecquillon, Cyprian de Rore und Phil. de Monte — von allen dieſen kommen bei unſern Souter Liedekens, wie geſagt, nur Tylman Susato, der Herausgeber, und der genannte Clemens non Papa in Betracht. Ganz entſprechend dem populären Liedcharakter der Dichtungen und der Liedſtrophe der Originalmelodien haben ſie auch im Tonſatze die *Liedform* beibehalten und nur zwiſchen der 2theiligen Hymnen- und der 3theiligen Sequenzenſtrophe gewechſelt. Überwiegend ſind die 2theilig gebauten Lieder, wo die Melodie der beiden erſten Verszeilen — die übrigens faſt durchgängig im Tenor liegt — auch in der dritten und vierten Verszeile wiederkehrt und nur am Schluß eine etwas abweichende Wendung nimmt. Ich habe in dem mitgetheilten Notenbeiſpiele (Pſalm 1.) dieſe beiden korreſpondirenden Perioden der Melodie durch I a und I b, die abweichende zweite Melodie, den ſogenannten 2ten Theil, durch II gekennzeichnet. In manchen der Lieder iſt die Liedform noch deutlicher ausgeprägt, indem das 2malige Auftreten der 1ſten melodiſchen Periode durch das Wiederholungszeichen verſinnlicht iſt, der 2te Theil dagegen ohne Wiederholungszeichen ſteht; ſo im 7ten Pſalm und öfter. Nach der 3theiligen Strophe, der Sequenzenſtrophe, ſind meiſt die Pſalmen über franzöſiſche Melodien gebaut, indem der 1ſte und 2te Theil des Liedes, die beiden erſten Verspaare der Strophe, nach *einer* Melodie, der 3te Theil oder das 3te Verspaar nach einer etwas andern Melodie gehen, die jedoch am

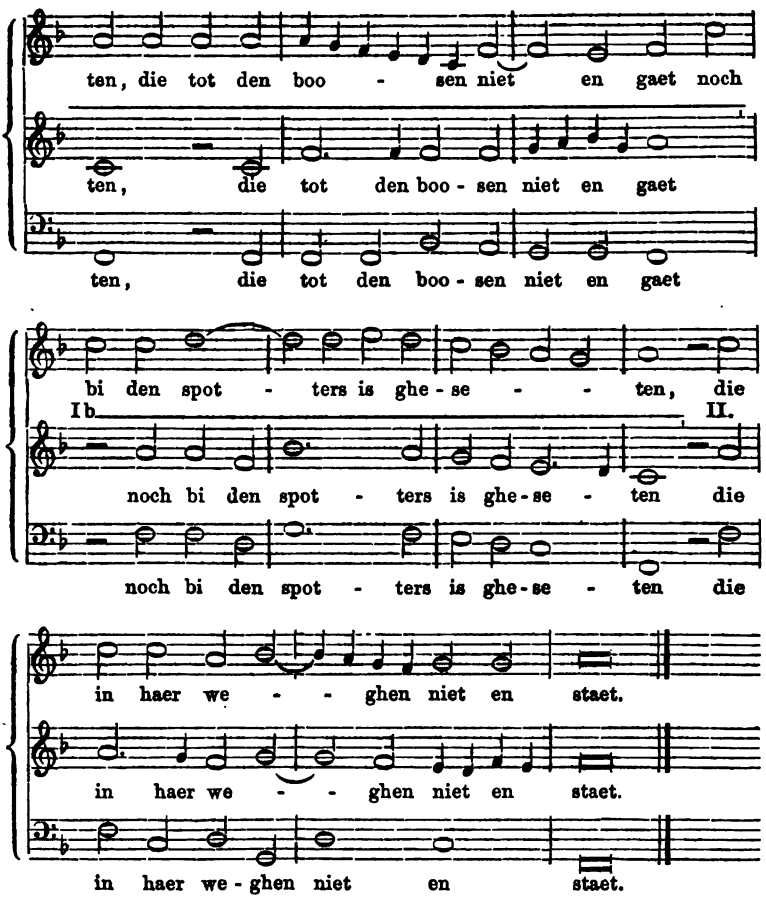
Schluß die 1ſte Melodie noch ein Mal aufnimmt. In andern unſerer Pſalmen fehlt die eigentliche Liedform: da führt die 2te Periode eine andere Melodie, als die 1ſte; ſo u. a. im 4ten Pſalm. Auch beſtehen hier die einzelnen Perioden nicht ſymmetriſch aus 4 oder 8 Takten, ſondern aus einer ungeraden Anzahl, 5, 7 u. ſ. w. — alſo auch hier dieſelbe Freiheit in Behandlung der Liedform, wie in vielen franzöſiſchen Chanſonbearbeitungen und ein neuer Beweis für den Austauſch der beiderſeitigen Tonſätze.

Auch die Satzweiſe in unſern Liedern iſt eine zwiefache. Entweder nämlich gehen die drei Stimmen ganz homophon mit einander, oder ſie folgen einander in geringen Imitationen auf den halben und den ganzen Takt. Meiſt jedoch beſchränkt ſich dieſer Anlauf von Kunſtbehandlung nur auf die Anfangstakte; im weitern Fortgange bewegt ſich der Tonſatz wieder in beliebiger Stimmenführung, jedoch mit Vermeidung aller Künſtelei. Im Ganzen alſo iſt die kontrapunktiſche Haltung hier höchſt einfach, ganz entſprechend ſowohl der Kleinheit der Liedtexte, wie der engen, an ſich haltenden Empfindung. Die Stimmenführung ſelbſt iſt meiſt ſo fließend und ſangbar, daß man in manchen Geſängen den Diskant und den Tenor für zwei ſelbſtändige Singweiſen halten kann. Der cantus firmus liegt nach kontrapunktiſchem Herkommen in den bei Weitem meiſten Tonſätzen in der Mittelſtimme oder, wie der Originaltitel ſagt: „den Tenor altyt houdende de voise van gemeyne bekende liedekens“.

Von der im Ganzen dürftigen Sammlung und ihrer kontrapunktiſchen Methode wird das folgende Notationsbeiſpiel eine mehr als genügende Anſchauung geben.

Der 1ſte Pſalm: Beatus vir qui non abiit. (Commer, Coll. Tom. XI. S. 1.) Nae die wyse: „Het was een clercxken dat ghinck ter scholen“.





β. Das mehrſtimmige Lied auf der Grundlage erfundener Melodien.

Mit den Tongemälden und Quodlibets war der erſte Höhepunkt im Entwickelungszuge des mehrſtimmigen Liedes erſtiegen, indem man der gegebenen Melodik ſo weit Herr geworden war, daß ſie nur noch zum Spiel, zum Luxusartikel diente: denn man häufte bereits eine ganze Anzahl ſolcher Melodien auf einander und ließ den Übermuth ſeines techniſchen Kraftgefühls daran aus. Anfangs hatte man nur einer einzigen Melodie bedurft, jetzt operirte man mit einer Menge ſolcher; die

gegebene Melodie war keine Nothwendigkeit mehr, ihre Bearbeitung kein Ernst mehr: der Standpunkt der bloßen Entlehnung und der Verarbeitung des Entlehnten war überwunden und ein neues Princip für die Weiterentwickelung angebahnt — das Princip der melodischen Originalerfindung.

Die früheste Kontrapunktik hatte damit angefangen, bloße Tongänge, Reihen von Tönen, ohne Beziehung zum Text, ohne seelischen Ausdruck, mechanisch dahinzuspinnen und mehre solcher Reihen harmonisch nebeneinander herzuführen. Unfehlbar aber mußte sie durch fortgesetzte Übung dahin gelangen, diese Tongänge mehr und mehr der Grundmelodie ähnlich, also gleichfalls melodisch und selbständig zu gestalten und endlich sich von der Gebundenheit zur Freiheit, von dem gegebenen Material zur eignen Erfindung und künstlerisch freien Originalschöpfung erheben. In dies Stadium tritt jetzt das mehrstimmige Lied: frei erfundene Melodien bilden von nun an seine Basis, oder, richtiger gesagt, seinen Inhalt. Damit aber ist die Herrschaft der Kontrapunktik als solcher gestürzt: sie hört auf, eine selbständige Musikstufe mit zwingender Methode zu sein. Mit der Befreiung der Melodie aus den Fesseln des Tonsatzes, mit ihrer Enthebung vom Boden des Kirchentonsystems treten Rhythmik und Chromatik, die bisher nur instinktiv und ausnahmsweise zur Anwendung gekommen waren, in bewußten Gebrauch, und mit deren Hülfe gewinnt die Musik im Ganzen an freierer Behandlung, an Ausdrucksfähigkeit für jeglichen Inhalt.

Auch kleinere Neuerungen in der Liedentwickelung machen sich von jetzt an bemerkbar und helfen das neue Stadium herbeiführen. Geistliche und weltliche Gesänge, die bisher verbunden erschienen waren, treten auf den Titeln und in den Liederwerken selbst bestimmt auseinander. Neue Spielarten des Liedes, wie „Bergkreyhen", Lieder „nach art der Neapolitanen und welschen Villanellen" oder „nach art der Madrigalien", ferner „Hochzeit- und Brautlieder", „Reuterliedlein", „Gesäng und Täntze", Lieder „für die liebe Jugend zu singen" oder für „junge Gesellen und züchtige Jungfrauen" zweigen sich vom Grundstamm ab. Auch „franckreichische" Melodien, „polnische", „englische" Tanzweisen dringen in's deutsche Lied ein. Außerdem wird die Stimmenzahl in den Liedern größer, „Dialoge für 8 Stimmen", gleichfalls eine Nachahmung Italiens, tauchen auf u. s. w. Die Hauptsache aber bleibt, daß die Melodie selbständig erfunden, daß jedes Tonstück eine wirkliche Komposition wird.

Urſprünglich zu erfinden, iſt auf allen Gebieten eine Urthat des Geiſtes, ein Geheimprozeß der ſchaffenden Seelenkräfte, eine himmliſche Offenbarung und Gnadengabe; dergleichen läßt ſich nicht lernen, nicht nachahmen, vielmehr muß dieſe Gabe uranfänglich verliehen, in den letzten Tiefen des Naturells angelegt ſein. Aus ſolch urſprünglichen dunkeln Kräften hatte das Volk von Anfang ſeine Dichtungen und Singweiſen, ſeine Sagen und Lieder geſchaffen, aus demſelben Quell mußte auch jetzt wieder die Erfindung fließen, wenn ſie anders auf Originalität, auf Gemeinverſtändlichkeit Anſpruch machen wollte. Dies aber iſt auf dem Standpunkte der Bildung, iſt Männern der Schule, der Theorie nicht möglich. Das naive Volk ſteht im glücklichen Falle noch auf dieſer Naturſtufe der Anſchauung und Empfindung; unberührt von Kultur und Überkultur, fühlt es ſich noch in anerſchaffener Einfalt und trifft abſichtslos den Ton der Unmittelbarkeit, die Naturſprache der ungebrochenen Empfindung. Der Mann der Bildung dagegen, der über dieſe Naturſtufe thatſächlich hinaus iſt, von dieſem Paradieſe der Naturunſchuld für ewig geſchieden bleibt, muß ſich künſtlich dahin zurückſchwingen, vermag ſich dieſe Naivetät nur vermittelſt der Phantaſie vorzuſtellen, die Urempfindung nur durch klügelnde, abkältende Nachempfindung zu erſetzen. Und *was* er ſchafft, wird gleichfalls dieſen Kainsſtempel der Trennung vom Naturboden, den Stempel der Ruheloſigkeit, der reflektirenden, taſtenden Mühe an ſich tragen. Der kältere Hauch der Bildung, des Gemachten liegt darüber und nur der gleich gebildete Hörer vermag es zu würdigen. Am Günſtigſten ſteht es um die Kunſterfindung, wenn der ſchaffende Künſtler ſelbſt noch einen Reſt von Urſprünglichkeit in ſich trägt, wenn er ſelbſt eine naive Natur iſt mit Sympathien für das Volk, für alles echt Menſchliche, mit geſunder Weltanſchauung und Empfindung. Ein ſolcher wird unbewußt auch ſeinen Werken etwas von dieſer Einfalt und Natürlichkeit einhauchen, die, in der Mitte zwiſchen Volks- und Kunſtſchöpfung, den Charakter des Volksthümlichen, Volksverſtändlichen trifft. Gerade in dem vor uns liegenden Zeitraum, wo die beginnende Kunſterfindung dem Naturſchaffen noch am Nächſten ſteht, werden volksthümliche Melodien, auch aus Künſtlermunde, uns mehrfach begegnen. Im Ganzen aber iſt die Kunſterfindung reflektirt, logiſch, akademiſch und damit zugleich Schwächen und Gefahren ausgeſetzt, die ſie den Sympathien des Volkes, dem Verſtändniß des Zeitalters mehr und mehr entfremden. Dieſe Arbeit der erſten Selbſterfindung übernimmt auf

musikalischem Gebiet Italien — das Madrigal wird sein erstes Erzeugniß. Sinn für Formschönheit, Gabe für Melodik ist ein angebornes Erbtheil Italiens; auch in der theoretischen Behandlung des Gesanges sollte sie ihm treu bleiben und jene eigenthümliche Mittelgattung von Gesang zwischen melodischem Wohllaut und steifer Formarbeit erzeugen, die gerade den italienischen Tonsatz des 16ten Jahrhunderts charakterisirt.

Obgleich ohne die Basis gegebener Volkslieder und deshalb ohne die beengende Abhängigkeit von diesen, ohne die Mühe elementarer Arbeit und stufenweisen Fortschrittes, ist der italienische Tonsatz doch ebensogut mehrstimmig wie der deutsche, knüpft er ebenso wie dieser an bestimmte, wenngleich künstlich geschaffene Melodien an, unterliegt er derselben Gesetzmäßigkeit, wird er nach der nämlichen Methode ausgeübt und strebt unbewußt sogar demselben Ziele entgegen.

Einzig und allein der Mangel eines nationalen Volksgesanges trieb Italien auf die Bahn künstlerischer Erfindung, er allein erklärt die Schwächen wie die Vorzüge des italienischen Tonsatzes. Italien besaß aus der Vorzeit keinen Schatz nationaler Volkslieder, wie vornehmlich Deutschland, und entbehrte daher jetzt bei der Neuschöpfung seines Gesanges auch der sichern Unterlage für seine Studien und Tongebäude; es entbehrte dieser einfachen Ur- und Vorbilder aller Melodik und Rhythmik, von denen auch die Kunstmelodie auszugehen und nach denen sie sich bei ihren eignen Arbeiten zu richten hat; es entbehrte der Grundtöne für die zu schaffende Harmonie und damit des erleichternden Hülfsmittels, diese auf fester Grundlage aufzubauen. Mit dem originalen Volksliede entbehrte Italien aber auch die dem Liede eigenthümliche Grundform, welche bekanntlich das Schema für alle musikalische Gestaltung, auch für die selbständig instrumentale geworden ist. In Ermangelung dieses Normativs ist der Gesang Italiens, auch der lyrische Kunst- und Einzelgesang, unter allen nationalen Gesangformen der am Wenigsten liedmäßige, am Wenigsten volksthümlich gewordene; und der Durchbruch zur Einstimmigkeit, der nur eine Rückkehr war zu der alten, fast verloren gegangenen Urform des Liedes, konnte in Italien von dieser Seite her nicht erfolgen. Endlich hängt mit diesem Fehlen des Volksliedes und der Liedform zusammen, daß der italienische Tonsatz auch der eigentlichen Entwickelung verlustig ging, jenes gründlichen elementaren Prozesses, der von der Grundlage gegebener Tonreihen allmälig zur Erfindung eigner und zuletzt selbständiger und melodisch schöner vordringt; es blieb ihm der Fortschritt

verſagt von der einſeitigen Melodiepflege zur Ausbildung der Harmonie und zur Gleichſtellung beider unter einander. Gerade darin fand z. B. der deutſche Tonſatz ſeine Bewegung, daß er ſich von der Zuſammenfügung und Aneinanderreihung bloßer Akkorde zur Melodik herausarbeitete, daß die bloße Harmonie als Einſeitigkeit, als Feſſel empfunden und die Melodie als Ziel geſucht wurde. Dieſe letztere aber beſaß der italieniſche Tonſatz ſchon urſprünglich und bedurfte daher des Prozeſſes nicht, ſie ſich erſt mühevoll und langſam zu erringen. Und mit der Melodik wiederum beſaß er zugleich die Rhythmik, die in aller geſunden Melodieerfindung unmittelbar mitgeſetzt iſt, und hatte daher nicht nöthig, ſie aus den verſchobenen Tongängen der ſtarr kontrapunktiſch geführten Stimmen herauszuklauben, wie die deutſche Geſangentwickelung. Auch nach dieſer Seite war dem italieniſchen Kunſtgeſange die Möglichkeit abgeſchnitten, beſſer zu werden, weil er gleich Anfangs gut und richtig war, und nur der ganz allgemeine Fortſchritt von der Mehrſtimmigkeit zur Monodie und den ſich aus ihr ergebenden Gattungen, wie Recitativ, Oratorium, Oper u. ſ. w., war ihm offen gelaſſen. Denn wo die Produktion, wie es dort geſchah, von keinem Vorbilde ausgeht und keinem Ziele zuſtrebt, da bleibt ſie eine gleichförmige, ſich zwecklos wiederholende Bewegung auf derſelben Höhe; höchſtens extenſiv, auch in der Zeit ſucht ſie ſich auszudehnen, weil ſie ſich — intenſiv — nicht vertiefen kann. Das Madrigal z. B. ſpinnt ſich nur deshalb zwei Jahrhunderte lang fort, weil in ihm ſelbſt kein Moment lag aufzuhören, weil es keine Tendenz verfolgte, keinen Zielpunkt zu erreichen hatte; noch die hervorragendſten Meiſter nach 1700, wie Lotti, Marcello, Caldara, Scarlatti u. a., fanden es dankbar, ſich in ihm zu verſuchen, während es mit einem ſolchen Ziele vor Augen früher zur eignen Befriedigung, zum zeitlichen Abſchluß gekommen ſein würde. Schließlich fehlten dem italieniſchen Kunſtgeſange auch die Tonſetzer, welche die Arbeit der Entwickelung hätten übernehmen können, und ſtatt ihrer erſtehen dort ſogleich eine Menge ſelbſtändig producirender Künſtler, von denen jeder nur darauf bedacht war, ſeine eignen Arbeiten zu veröffentlichen und an den Mann zu bringen. Natürlich haben weder dieſe Arbeiten den theoretiſchen Werth, noch ſind unter den Komponiſten ſo viele von wirklich muſikhiſtoriſcher Bedeutung, wie in Deutſchland.

Dafür aber hatte der italieniſche Tonſatz auch nicht mit den melodiſchen Abnormitäten, mit den rhythmiſchen Verſtößen zu kämpfen, durch die das unbefangene Volksgefühl ſo manche ſeiner Singweiſen entſtellt;

auch war er nicht an so unnatürliche, schwerfällige Tongänge gebunden, wie sie uns in manchem altdeutschen Volksliede beleidigen. Die bittere Zumuthung, dergleichen mit Widerstreben und saurem Schweiß zu verarbeiten, zu überwinden, es in dem neuzuschaffenden Kunstgesange nicht von Neuem störend hervortreten zu lassen, war ihm nicht gestellt. Er sollte sich auf freilich leerem, aber glattem Boden erheben; seine selbstgefundenen Melodien sollten gleich von vornherein rhythmisch richtig gebaut und melodisch fließend sein. Diese sollte er zum Ausgang, zum Fundament seiner weitern Erfindung nehmen und auf ihnen sich gleich von Anfang und ohne Hemmniß zu edelm Wohllaut, zu wirklichem und schönem Gesange gestalten. Das rein Vokale, der schöne Tonfluß und Klang, die volle Stimmenentfaltung sollte die Mission des italienischen Kunstgesanges sein, wohinter Innigkeit der Empfindung und Wahrheit des Ausdrucks zurückblieben. Die harte Arbeit der theoretischen Satzkunst schlägt bei dem leichtern Naturell des Südländers sofort in's Gefällige, Gesangliche um; in diesem Elemente schafft fortan der musikalische Kunstgeist Italiens, in ihm liegt sein Ruhm, liegen die Garantien für seine Zukunft. Auf diesem Gebiete sollte er alleinherrschend und maßgebend werden und die dazu nöthige Gewandtheit rein durch sich selbst, ohne die Vortheile oder scheinbaren Hinderniſſe eines Vorbildes lerneu, jene Gewandtheit, durch die er dann im weitern Verlaufe auch auf den außeritalienischen Kunstgesang einzuwirken bestimmt war. Aber anderseits drohete ihm von eben daher auch die Gefahr, auf die gesangliche Seite der Musik allein allen Werth zu legen, im Elemente des Vokalen unterzugehen, sich in die Äußerlichkeiten technischer Stimmvirtuosität und täuschenden Ohrenreizes zu verlieren und der Entwickelung der Musik zur letzten Selbständigkeit, nämlich zur Instrumentalmusik, verlustig zu gehen — Alles aus dem ersten Mangel, daß dieser Musik bei ihrer Grundlegung das Normativ der Liedform, die Studienvorlage des Volksliedes gefehlt hatte.

Das italienische Madrigal.

Man wird es für einen Verstoß gegen die geschichtliche Reihenfolge der nationalen Liedgattungen und deshalb möglichenfalls für einen Fehler unserer systematischen Anordnung halten, daß wir das Madrigal erst jetzt, nach dem deutschen, französischen und niederländischen Liede und getrennt von diesem zur Sprache bringen, da es doch ziemlich gleichzeitig mit diesen

nationalen Tonſätzen und jedenfalls früher, als die niederländiſchen Souter Liedekens hervorgetreten iſt. Allerdings beginnt das Madrigal ſeinen Lebenslauf bereits im Jahre 1536, wo bekanntlich das erſte gedruckte Madrigalwerk (von Verdelot) erſchien, nachdem ihm das deutſche Lied und die franzöſiſche Chanſon nur um Weniges (1512 und 1527) vorangegangen waren und die niederländiſchen Pſalmlieder erſt vom Jahre 1540, alſo ſpäter als das Madrigal, datiren. Aber hier iſt einmal wieder einer von den Fällen, wo die Idee den hiſtoriſchen Thatbeſtand kreuzt, wo die ideelle Geſetzmäßigkeit den äußern Verlauf, die ſtetige Aufeinanderfolge der Erſcheinungen durchbricht und ſie nach einer innerlichern Anordnung und zu einer höhern Einheit gruppirt, als ihr zufälliges Zuſammen- oder Auseinanderfallen in der Zeit es vermag.

Wäre die chronologiſche Reihefolge der Thatſachen die höchſte Norm hiſtoriſcher Darſtellung, ſo müßte man das Madrigal allerdings unmittelbar nach dem franzöſiſchen Tonſatze behandeln, dem es im geſchichtlichen Verlaufe zunächſt gefolgt iſt. Geſtaltet man aber die Anordnung nach der innern Verwandtſchaft und Gemeinſamkeit der Erſcheinungen, ſo darf das Madrigal ſeine Beſprechung an dieſer Stelle nicht finden, da es, wie oben angedeutet, einer ganz andern Geſetzmäßigkeit gefolgt iſt und geradezu eine neue Stufe der mehrſtimmigen Liedbehandlung herbeigeführt hat, die im frühern Tonſatz der deutſchen und franzöſiſchen Kontrapunktiſten noch nicht zum Vorſchein gekommen war. Dieſe nahmen ſämmtlich — ganz geringe Abweichungen ausgenommen — vorhandene Melodien, beliebte Singweiſen der Kirche und des Volks zur Baſis ihrer Tonſätze und rankten an dieſen Säulen ihr verſchlungenes Stimmenwerk hinan. Dies aber thut das Madrigal nicht mehr. Es bricht mit der alten Praxis entſchieden und zuerſt unter allen Gattungen der Tonkunſt und ſtellt ſich auf einen völlig neuen Boden, nimmt aus einem andern Arſenal das Rüſtzeug zu ſeinen Schöpfungen — wie will man es, da es doch ein durchaus Neues und in ſeiner Weiſe Erſtes iſt, mit den bisherigen Gattungen, mit dem alten Principe auf gleiche Linien ſtellen? Nein, wie es innerlich mit dem frühern Verfahren Nichts mehr gemein hat, ſo muß es auch äußerlich, in der ſyſtematiſchen Anordnung der Geſchichtſchreibung von ihm getrennt und an die Stelle des Syſtems geſetzt werden, wohin es ſeiner methodiſchen Bedeutung, ſeinem innern Bildungsgeſetze nach gehört. Das iſt aber die Stelle, wo, ſchon von den deutſchen Meiſtern vorgedeutet, ein neues Princip auftaucht, ein Princip, welches

den Anstoß zu der weitern, höchst folgenreichen Entwickelung bilden, ja diese ganze Entwickelung wesentlich bestimmen sollte: wir meinen das Aufgeben der Volksmelodie und die Erfindung selbständiger Singweisen als Material des Tonsatzes. Die Anfangsstufe dieses zweiten Entwickelungsstadiums, wo das mehrstimmige Lied sich aus selbsterfundenen Melodien aufbaut, bildet eben das Madrigal.

Das Madrigal ist, im strengen Sinne, ein lyrisches, gewöhnlich aus 3. gereimten Strophenabsätzen bestehendes Gedicht, welches einen sinnreichen, meist erotischen Gedanken ausspricht; im weitern Umfange heißt jedoch Madrigal jedes kleine, zarte Liebeslied, auch ohne die 3theilige Strophenanlage. Erst das spätere Madrigal hat sich auch epischer und didaktischer Texte, z. B. biblischer Erzählungen bemächtigt, wie Joseph's Versuchung durch Potiphar's Weib (Caldara 1732), oder religiöser Betrachtungen, z. B. über die Hinfälligkeit des Menschen, die Flüchtigkeit der Zeit u. dgl. Bei Weitem in der Überzahl sind jedoch lyrische, erotische Stoffe, wodurch das Madrigal zugleich in Analogie zum deutschen „Liede" und zur französischen „Chanson" tritt. Es muß in dieser Gattung von Gedichten ein besonderer Reiz, in jenem Zeitalter eine besondere Vorliebe dafür gelegen haben, da die Gattung unter den Gebildeten, Behufs der geselligen Ergötzung, außerordentlich verbreitet war — also eine Art Kammermusik bildete — und eine so massenhafte Pflege, auch Seitens der Komponisten fand, daß sie alle andern Gattungen, wie die „Oden", „Sonette", „Cantaten" u. a., überwucherte und verdrängte und Jahrhunderte lang der bevorzugte Liebling des gebildeten Kunstpublikums Italiens war; bildete doch das Madrigal sogar den Chor in den dramatischen Schäferspielen, den Komödien u. s. w. Schon ein flüchtiger Überblick über die Geschichte des Madrigals bestätigt diese allgemeine Beliebtheit und Verbreitung.

Sehr bald nach 1530 in der Venetianischen Schule Hadrian Willaert's entstanden, erfreut sich das Madrigal gleich von Anfang der fleißigsten Bearbeitung und zählt die hervorragendsten Meister der italienischen Gesangmusik zu seinen eifrigsten Pflegern. Adrian Willaert, Constanzo Festa, Verdelot, Arcadelt gehen (seit 1536) voran; der bekannte Cyprian de Rore läßt zwischen 1540 und 1550 fast alljährlich ein Madrigalwerk erscheinen, ja das Jahr 1557 allein hat von ihm drei Bücher Madrigale verzeichnet; und gleichzeitig hiermit erscheinen schon, entweder von unbekannten Herausgebern

oder von den Komponisten selbst veranstaltet, Sammlungen beliebter, bisher erschienener Madrigale, wie z. B. derer von Verdelot. Kaum aber war die Gattung aufgetaucht und hatte sich in der Neigung des Publikums festgesetzt, so tritt auch der unvermeidliche, in allen Sätteln gewiegte Orlando Lasso auf den Markt, dessen erste 1553 erschienene Madrigalsammlung gleich in den nächsten Jahren, 1556 und 1557, eine 2te Auflage erlebte; und in demselben Jahre (1557) durfte bereits ein zweites Buch dieser beliebten Gesänge von demselben Komponisten in die Öffentlichkeit treten. Und fortan bleibt er, theils mit neuen und immer neuen Werken, theils mit Auszügen und Wiederholungen der ältern, der am Häufigsten Genannte, der Rüstigste und Streitbarste auf dem Kampfplatz und bestätigt gerade dadurch, daß er selbst als Ausländer so beliebt war, die ungemeine Leidenschaft der Italiener für die neue Gattung.

Eine 2te, nicht minder fruchtbare Epoche — wenn man in dem stetigen Produktionsverlaufe des Madrigals überhaupt solche Höhepunkte unterscheiden darf — knüpft sich an eine Reihe nicht minder gefeierter Namen der italienischen Tonkunst und empfängt von diesen nicht bloß ebenso zahlreiche Werke, sondern zugleich diejenigen, welche in der Literatur des Madrigals überhaupt die berühmtesten geworden sind. Luca Marenzio giebt seine ersten Madrigale 1584 zu Rom, die folgenden 1585 zu Venedig, 1593 zu Antwerpen, 1595 abermals zu Venedig u. s. w. heraus. Der nicht minder geschätzte Fürst Gesualdo von Venosa tritt 1585 gleich mit 5 Büchern Madrigale hervor, Andrea Gabrieli 1587 mit dem 1sten Buch, 1588 mit dem 2ten, Orazio Vecchi 1588 ebenfalls mit dem 1sten, 1591 mit dem 2ten Buch und mit einer andern Sammlung 1594. Ja eine ganz neue Art von Tonstücken damaliger Zeit, eine sogen. commedia armonica, nämlich der „Anfiparnaso“ von Emilio de Cavalieri (1591) besteht ganz und gar aus (5stimmigen) Madrigalen. Und außer diesen von den Komponisten selbst herausgegebenen Sammlungen erschienen auch jetzt wieder, wie gleich in den ersten Jahrzehnten, ganze Sammlungen aus den frühern Madrigalwerken durch Vermittelung anderer Herausgeber: so z. B. die Sammlung von Grillo (Venedig 1598) und eine zweite „laudi d'amore“ (Venedig, in demselben Jahre). Diese wahrhaft unerschöpfliche Fruchtbarkeit fällt vornehmlich in den Zeitraum von 1540 bis etwa nach 1600 und aus ihm wiederum heben sich die beiden Decennien von 1580—1600 als die

eigentliche Blüthe- und Glanzperiode hervor. Eine Aufstellung der genannten Komponisten nach der Anzahl ihrer Madrigalwerke wird diese Überzeugung noch anschaulicher und fester machen.

Von Verdelot existiren aus den Jahren 1536—1552 10 Sammlungen, deren 9 erste — da die letzte Sammlung nur eine Erneuerung früherer „Bücher" ist — 293 einzelne Nummern enthalten. Von Arcadelt besitzen wir von 1538—1545 7 Sammlungen, von denen 5 schon die beträchtliche Anzahl von 222 einzelnen Gesängen umfassen. Von den spätern Madrigalisten fallen auf Cyprian de Rore 14 Sammlungen (1542—1563), auf Philippo de Monte 21 (1561 — 1594), auf Andrea Gabrieli 9 (1572—1587). Gesualdo von Venosa wurde schon oben wegen seiner großen Produktivität — 5 Bücher Madrigale zu 5 Stimmen in einem Jahre — mit Auszeichnung genannt. Von Marenzio kennt die Madrigalliteratur 11 Sammlungen (1584—1611), von Orazio Vecchi nur 6 (1588—1598), aber 2 darunter enthalten allein schon 138 Gesänge; von Claudio Monteverde endlich sind 9 Sammlungen (1587—1638) vorhanden. Sie alle aber überragt, wie erwähnt, Orlando Lasso, der von 1555—1595 nicht weniger als 41 Sammlungen herausgegeben hat, die, wenn auch nicht sämmtlich Originalkompositionen, doch die unversiegbare Produktionskraft dieses „Musikfürsten" sowie die außerordentliche Beliebtheit der Gattung außer Zweifel setzen.

Von diesem reichen Originalschatz Italiens zieht nun aber auch das Ausland seinen Nutzen und hilft den Ruhm der Gattung über die ganze europäische Kunstwelt verbreiten. Der Deutsche Lindner veranstaltet die erste Auswahl aus der reichhaltigen Literatur unter dem etwas pretiösen Titel: „Gemma musicalis, selectissimas varii styli cantiones, quae vulgo Italis Madrigali et Napolitane (ae) dicuntur, quatuor, quinque, sex et plurium vocum continens", 3 Bücher (Nürnberg, 1588—1590); der Niederländer Waelrant folgt 1594 zu Antwerpen mit einem ähnlichen Unternehmen nach und selbst das unmusikalische England bleibt nicht aus: zu London erscheint 1590 die 1ste, 1594 und 1595 eine 2te und 3te Sammlung u. s. w. und 1599 sogar eine eben solche von englischen Originalmadrigalen; überhaupt hat England eine ganze Anzahl beliebter, nicht ungeschickter Madrigalisten besessen, wie die überaus reichhaltige Sammlung englischer Madrigalwerke aus jenen Jahrhunderten beweist (vergl. den Anhang zu Becker's „Ton-

werken" [S. 347.]: „F. Rimbault's Bibliotheca Madrigaliana" enthaltend). Endlich läßt sogar — eine Erscheinung, die in keiner andern Gesanggattung ihres Gleichen hat — das Land der „tappern Landsoldaten", Dänemark, seine Stimme in diese zarte Erotik hineintönen, indem es eine Sammlung von meist italienischen Madrigalen, herausgegeben von Borchgrevinck (1605), auf den musikalischen Markt sendet. Daß die schmiegsamen, in allen Gattungen gewandten Deutschen, unter ihnen besonders Häßler, Heinr. Schütz, Klemm, Knüpfer u. A., uns die Nachahmung des südlichen Originals nicht schuldig bleiben und seit 1600 mehre Sammlungen, theils mit italienischem, theils mit deutschem Text in die Öffentlichkeit bringen, sei noch nachträglich bemerkt. Im Ganzen hat sich das Madrigal bis um 1650 lebendig erhalten, ja es ist sogar nach 1700 noch eine Zeit lang von den bedeutendsten Meistern zu einer glücklichen Nachblüthe gebracht worden.

Völlig erklärlich aber wird diese Schnörkerei für das Madrigal erst, wenn man seinen musikalischen Charakter in's Auge faßt und zunächst die schematische Gleichförmigkeit des Bau's gewahrt. Eine solche ist in der That der Madrigalliteratur durch ihren ganzen, jahrhundertelangen Verlauf und in allen einzelnen Sammlungen, fast ohne jegliche Modifikation, aufgedrückt. Ursprünglich in der Struktur der dichterischen Texte begründet, ging sie natürlich auch auf den musikalischen Zuschnitt der Gesänge über: die drei, durch Reime verbundenen Strophenabsätze gliederten auch die Komposition zu ebenso vielen musikalischen Sätzen, die denn auch ziemlich unverändert in allen Madrigalen wiederkehren; und sollte auch die Anzahl nicht überall feststehen oder sollte sie, wie es später geschah, überschritten werden, die Theilung selbst zu einzelnen Sätzen, die allerdings unmittelbar auf einander folgen und auch anderweitig in musikalische Beziehung gesetzt sind, ist in allen Fällen durchgeführt. Nur das Tempo pflegt in den einzelnen Sätzen zu wechseln, indem der 1ste Satz fast regelmäßig ein figurirt belebtes Allegro, der 2te ein langsames Andante, Adagio, Largo u. s. w. ist und der 3te wiederum eine schnellere Bewegung hat. Dagegen sind die Tonarten der einzelnen Sätze stets der Grundtonart nahe verwandt oder es ist die gleiche Grundtonart in allen Sätzen beibehalten.

Die Stimmenzahl schwankt zwischen 3 und 7 und nimmt gegen das Ende der Periode eher zu als ab; keine von den polyphonen Gesanggattungen ist weniger zur Einstimmigkeit geneigt, weniger zu ihr

vorgedrungen, als das Madrigal: Madrigale für 1 Stimme gehören zu den größten Seltenheiten. Nur 2 hierher gehörige Sammlungen (von Anerio) weiß ich anzuführen: die eine: „Madrigali a una e due voci“ (Venedig, 1611), die andere: „Selva armonica“ u. s. w. (Rom, 1617); im Übrigen ist der gesammte Madrigalschatz mehrstimmig.

Der Tonsatz ist meist polyphon, kontrapunktisch verschlungen, Anfangs im freien Kontrapunkt, entweder in kurzer imitatorischer Form oder nota contra notam, später in künstlicherer Behandlungsweise; die Imitation, die Nachahmung des thematischen Motivs durch die einzelnen Stimmen in engerer oder weiterer Distanz ist auch hier das methodische Princip. Im 4stimmigen Tonsatz gruppiren sich, wie überall, die Stimmen gern zu Paaren und führen so das Thema in den verschiedensten Modifikationen, in der Nachahmung, der Gegenbewegung, der Umkehrung u. s. w. durch.

Sollte sich nun aber, bei so massenhafter Bearbeitung der Gattung und während der Dauer fast zweier Jahrhunderte Nichts an ihrem stereotypen Grundcharakter geändert, Nichts gebessert haben? Ist in der gesammten Literatur dieser Gattung kein Fortschritt, keine methodische Entwickelung sichtbar? Die hauptsächlichste haben wir bereits erwähnt: die Zunahme des Tonsatzes an Künstlichkeit, nachdem früher die freiere Behandlung beliebt gewesen war. Im Übrigen beschränken sich die etwaigen Besserungen auf kleine Schattirungen oder Kunstgriffe, wie die wachsende Stimmenzahl oder — wenn man das Gegentheil für einen Fortschritt ansehen darf — die Abnahme der Stimmen, die größere Gewandtheit in der Figuration, im sogen. geblümten oder kolorirten Kontrapunkt, das zunehmende Bestreben, den Textinhalt auch musikalisch immer sprechender zum Ausdruck zu bringen u. s. w. Im Großen und Ganzen aber ist das Madrigal, wie die französische Chanson, eine fest ausgeprägte, sich entwickelungslos gleichbleibende Gattung, von einer Zähigkeit und Lebensdauer, wie keine ihrer gleichzeitigen Genossinnen.

Aber — wunderbares Zusammentreffen! dieselbe Gattung, die in ihrem Innern durch keine Fluktuation der Entwickelung erschüttert werden sollte, um sich desto ungestörter in die Breite auszudehnen und die Methode der Polyphonie allseitig zu erschöpfen — diese Gattung ist selbst der größte Gegensatz zu allen übrigen Gattungen, ist das direkteste Gegentheil zur ganzen bisherigen Musikpraxis. Und in dieser ihrer Separat-

stellung, in dieser völligen Neuheit der Gesangbehandlung sehen wir den dritten und zugleich schlagendsten Grund ihrer immensen Pflege und Ausbreitung. Um es kurz und mit ganzem Nachdruck auszusprechen: das Madrigal war für seine Zeit nicht bloß eine neue Gattung von Gesangmusik, nicht bloß für das damalige Italien — wenn man die flüchtig vorübergegangene Gattung der Frottole außer Acht läßt — das Erste von Kunstgesang, was es sich nach der Anregung der Niederländer selbst schuf: nein, in ihm erscheint geradezu ein absolut neues Princip des musikalischen Schaffens, und der zweite Faktor musikalischer Produktion neben dem bisherigen ersten zugleich der diametralste Gegensatz zu diesem: nämlich das Princip der Melodiosität nach der bisherigen Herrschaft der Harmonie und neben dieser.

Die ganze ältere Kontrapunktik, wie sie von den Niederländern erfunden und vornehmlich von den Deutschen und den Franzosen in Pflege genommen worden war, war wesentlich harmonisch, hatte im Elemente des Harmonischen ihren Bestand, in der Begründung und Ausgestaltung der Harmonie ihren Zweck. Über einer gegebenen Grundstimme hatte sie nach selbstgefundenen Regeln Akkordfolgen aus mehren Stimmen aufgebaut, aus deren verdeckender Fülle die melodieführende Stimme nicht mehr gehört wurde und nicht gehört zu werden brauchte; Richtigkeit der Akkordfolge, Reinheit des Satzes, Berichtigung und Bestätigung der ihm zu Grunde liegenden Harmoniegesetze war die Hauptsache gewesen. Die Kirchenmusik aller damaligen Gesangvölker, und was Niederländer, Deutsche und Franzosen von weltlichem Gesange geschaffen hatten, war in diesen harmonischen Zwang gebannt, war harmonisch gedacht und konstruirt: die Psalmen, die Messen, die Motetten waren von den gelehrten Tonsetzern ausschließlich thematisch, kontrapunktisch behandelt worden und hatten einzig und allein durch die Masse der Stimmen, durch die Macht der Harmonien zu wirken gesucht. Jetzt aber macht sich neben diesem einseitigen Principe das zweite, das melodische geltend, indem man eine Anzahl Tonreihen neben einander hinführt, deren jede schon an und für sich melodisch selbständig gestaltet ist und aus deren Zusammenklange sich allerdings auch Harmonie, aber nur wie beiläufig und zufällig, ergiebt. Und bei Führung dieser melodischen Stimmen berücksichtigt man vor Allem die Wörte des Textes, was bis dahin nicht geschehen war, sucht sie ihrem Sinn gemäß zu deklamiren, sucht den Textgehalt auch musikalisch zu versinnlichen — das ist das absolut Neue in dem neuen Tonsatz der Italiener, das die musikhistorische Bedeutung der neuen Gattung, des Madrigals.

Um melodisch frei zu schaffen, war vor Allem nöthig, daß kein bequemer Volksgesang dem Komponisten seine Melodien darbot, daß keine sogen. Grundstimme den Anlaß zum Tonsatze gab, sondern schon diese Grundstimme, das thematische Motiv mußte selbständig und original erfunden werden und mit ihm auch die übrigen Stimmen. Der Tonsetzer ist daher im italienischen Kontrapunkt immer zugleich der Sänger, ja er ist im vollen Sinn der Komponist seiner Tonstücke, weil er sie melodisch wie harmonisch allein zu Stande bringt. Er steht der musikalischen Produktion in keinem Punkte gebunden, von keinem äußern Zwange abhängig gegenüber, vielmehr ist er völlig frei, völlig unbefangen: einzig und allein der dichterische Text ist ihm gegeben, ist das ihn bestimmende Objekt, an das er sich musikalisch anzuschließen hat. Aber in diesem Objekt lag nicht nur kein Hemmniß, keine Fessel seiner Freiheit, sondern sogar ein Beförderungsmittel, ein nützlicher Wegweiser für sein Schaffen. Der dichterische Text hatte gedanklichen oder gemüthlichen Inhalt, der im Gesange irgendwie wiedergegeben werden sollte, hatte eine bestimmte Versform, an die der Komponist zu seiner Erleichterung sich halten konnte, hatte eine Gesetzmäßigkeit der Sylbenfolge, der Sylbenbetonung, die auch den Tonfall der musikalischen Melodie normiren durfte, deren auf- und abschwankendem Wellenspiel auch die Linie des Gesanges sich schmiegsam anbequemen konnte; der Text hatte in einzelnen Worten sogar Höhepunkte der Empfindung, Ausbrüche der Liebe, der Leidenschaft, die dem Komponisten auch im Gesange eine Steigerung des Affekts gestatteten. Solche Vortheile bot der dichterische Text, solche Gesichtspunkte nahm zum ersten Male in der gesammten Geschichte der Musik der damals sich bildende italienische Tonsatz. Er war, mit einem Wort, nicht Tonsatz bloß, nicht allein theoretische Arbeit: er war musikalische Komposition, welche über die Regeln des Tonsatzes wie in freiem, leichtem Spiel fast bewußtlos verfügte und sie nur zum Behufe höherer Zwecke handhabte. Um, wie bisher, über einer Grundmelodie einen mehrstimmigen Tonbau aufzuführen, hatte es nur der musikalischen Gelehrsamkeit, der Harmoniekenntniß, der mechanischen Festigkeit bedurft, Töne und Stimmen nach der Schablone neben und über einander zu fügen. Die melodische Originalerfindung dagegen erforderte geniale Begabung, eignes, ursprüngliches Schaffen von innen heraus und vom tiefsten Grunde. Zum ersten Mal in der Geschichte der Musik wurde jetzt an die innere Mitthätigkeit, an die mitfühlende Nachempfindung des Schaffenden appellirt: er mußte den Text in

ſich aufnehmen, ihn in Empfindung auflöſen, ihn in das Fluidum der Töne, der Harmonien umſetzen u. ſ. w., ihn als eine andere Sprache zum zweiten Mal neu erzeugen. Früher war die Grundſtimme das allein Herrſchende, das einzig Beachtenswerthe geweſen, der gegebene Text völlig gleichgültig; jetzt war der Text die Hauptſache, ja das Einzige, von dem man auszugehen, das man in's Auge zu faſſen hatte. Zum erſten Male war der Schaffende nicht mehr ein Rechenmeiſter, ein Arbeitsknecht mit Feſſeln an Händen und Füßen, mit dem Dämpfer auf dem Herzen und dem Schloß vor dem Munde: er war ein ſittlicher, göttlich freier und begnadigter Künſtler, der nur den Regungen ſeines Gefühls, den Eingebungen ſeiner Phantaſie, den ſchlichten Winken der Vernunft zu folgen brauchte, um Urſprüngliches und Geſundes hervorzubringen und um dabei, mitten in ſeiner Freiheit, vor Sinnloſigkeit, vor Unſchönheit bewahrt zu bleiben. Dieſe Beſchränkung aber bindet nicht: nein, ſie beglückt, weil ſie ſicher iſt, das Schöne zu ſchaffen, das nicht in der Willkühr, ſondern im Geſetz, im Maße liegt.

Natürlich mußte auf dieſem Standpunkte der Tonſatz ſelbſt, oder ſagen wir lieber der muſikaliſche Charakter der Geſangſtücke, ein durchaus anderer werden, als bei den übrigen Geſangvölkern. Das thematiſche Motiv wurde frei erfunden ganz nach dem Inhalt und Sinn des Textes, mit dem Beſtreben erfunden, die Worte ſinnrichtig zu deklamiren, den Text in ſeinen Schattirungen zur Geltung zu bringen. Bei ernſten oder würdevollen Stoffen nahm auch die Grundmelodie etwas Gehaltenes oder Klagendes an, bei leichten, heitern Texten durfte ſie leichtgeſchürzt, in flüchtigen Läufen und beweglichen Figuren ſich dahinſchwingen. Dem einen Worte, der einen Sylbe konnte ſie intenſiven, maleriſchen Ausdruck verleihen, die übrigen farbloſer behandeln u. ſ. w. Und dieſe ebenſo charakteriſtiſche als fließende Melodik wurde nun auch auf die übrigen Stimmen ausgedehnt, jede ſollte den Text ebenſo vernünftig recitiren, jede ebenſo melodiſch ſingen, alle Stimmen bekamen dieſelbe Belebtheit, denſelben melodiſch ſelbſtändigen Gang. In dieſem Streben nach Wahrheit des Ausdrucks geſchah es auch, daß, während im deutſchen und franzöſiſchen Geſange ſämmtliche Textſtrophen nach einer Melodie geſungen wurden, man im Madrigal jedem Strophenabſchnitt des Textes, der zugleich immer einen neuen Gedanken enthielt, auch ein beſonderes melodiſches Motiv, eine zutreffende muſikaliſche Einkleidung gab. Nur das Verhältniß der Stimmen untereinander, ihre Verbindung, Entgegen-

stellung, Aufeinanderfolge u. s. w. hing von den Regeln der Satzkunst, von den Intentionen des Komponisten ab. Hier ist es, wo diese neue Kompositionsweise noch einen Zusammenhang mit den herkömmlichen Operationen des alten Tonsatzes hat, ja, wo sie selbst noch Tonsatz im bisherigen Sinne ist. Und in dieser Beziehung hat sie sich's nicht etwa leicht gemacht, hat die Gesetze nicht oberflächlich behandelt, nicht umgangen oder verletzt: nein, es steckt in diesen Gesangstücken der Italiener mindestens ebenso viel kombinatorischer Scharfsinn, ebenso viel Arbeit und methodisches Geschick, als in den schwerfällig gebauten der Niederländer und der Deutschen. Ja die Italiener haben sogar noch kunstvoller gebaut, sich geflissentlich noch sublimere Schwierigkeiten auferlegt und diese Schwierigkeiten tändelnder überwunden, als jene; nur — merkt man von alledem weniger, weil es im Gewande des melodisch Gefälligen geschieht, uns mit der Täuschung des Spielenden, des flüssig Leichten entgegentritt. Die Stimmen schienen für den Nichtkenner alle nur Melodie zu sein, scheinen wirklich zu singen, das Ganze sieht aus, als müsse es schön klingen: und doch ist es ebenso sehr Harmonie, Befolgung aller nur erdenklichen Regeln, architektonischer und mathematischer Kunstbau. Nur nimmt die Harmonie nicht so ausschließlich, wie im deutschen Tonsatz, unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, sondern neben ihr steht gleichberechtigt und gleichbedeutsam das melodische Element.

An dieser melodischen Haltung sämmtlicher Stimmen liegt es, daß im italienischen Kunstgesange von einer eigentlich melodieführenden Stimme im Gegensatz zu den übrigen, von einem sogen. Tenor oder cantus firmus nicht in dem Grade die Rede sein kann, wie im deutschen Tonsatz. Höchstens ist die Melodie Anfangs einer Stimme, und meistens wohl auch dem Tenor oder dem Diskant übertragen; aber sehr bald wird sie auch von den andern Stimmen übernommen und von allen in gleichmäßiger Betheiligung durchgeführt. Man braucht also im italienischen Kunstgesange nicht erst die Schale der Begleitungsstimmen von dem versteckten Kern abzulösen, um zur eigentlichen Melodie vorzudringen; man braucht nicht erst lange Noten zu verkürzen, nicht erst die melodische Phrase aus ihren Bruchstücken zusammenzulesen: nein, hier ist die Melodie von vornherein ein Ganzes, hier geht sie von Anfang durch alle Stimmen und alle haben gleich ursprünglich den Rhythmus, den stetigen Zusammenhang, auch die äußere Gestalt in der Notenschrift, wie der schaffende

Künſtlergeiſt ſie koncipirt hat, die Geſtalt, die ſie ſofort als Melodie erkennbar und ſangbar macht.

An dem melodiſchen Grundgepräge dieſes Geſanges liegt es ferner, daß er weniger eine Entwickelung durchlaufen hat, als der deutſche. Deſſen mühevolle Arbeiten waren von vornherein mit Feſſeln belaſtet, von Härten verunſtaltet, die erſt in einem langwierigen, irrthumsreichen Verlaufe beſeitigt werden konnten. In den Mängeln des Anfangs lag hier die Nöthigung des Beſſerwerdens, lagen die Fortſchritte der Entwickelung. Der deutſche Tonſatz baute zuerſt nur Harmonien auf ohne Rückſicht auf melodiſche Stimmenführung; denn dieſe Aufgabe, die Stimmen auch geſanglich zu geſtalten, ſollte er erſt weit ſpäter erfüllen. Der italieniſche Tonſatz dagegen war von Grund aus melodiſch, war gleich von Anfang ſo zugeſchnitten, wie es verſtändigerweiſe gefordert werden konnte. Hier wurde richtig deklamirt, anſprechend oder doch edel geſungen, und was jede Stimme ſang, war wirklich Melodie. Man merkt dieſen Tonſtücken gar nicht die Tendenz an, Harmonien ſchaffen zu wollen; das Ganze ſieht ſo aus, als hätten die Stimmen ſich nur melodiſch verbunden, als wollte jede nur eine eigene und anſprechende Weiſe ſingen. Hier war alſo Glättung, Überwindung der Schwächen oder Härten weit weniger nöthig, Entwickelung im Ganzen weit weniger möglich. Das Einzige von Entwickelung beſtand darin, daß die Stimmenführung im weitern Verlauf immer noch ſangbarer, die Melodie immer noch ſchöner wurde, als zu Anfang, und daß die Harmonie, die Anfangs gleichfalls nur diatoniſch war, wie die niederländiſche und deutſche, ſich zuletzt durch enharmoniſche und chromatiſche Fortſchreitungen (♯ und ♭) bereicherte und dadurch freier ſich bewegen, kühner durch die Tonarten moduliren lernte, wie denn z. B. Cyprian de Rore ſchon 1552 ein ganzes Buch ſolcher „Madrigali cromatici“ geſchrieben hat. Aber auch dieſer Fortſchritt hatte nur wieder den echt muſikaliſchen, echt künſtleriſchen Grund, die betreffenden Textſtellen eindringlicher, ſprechender zu zeichnen.

Mit dem hier Geſagten iſt natürlich nur erſt das Princip ausgeſprochen, welches mit der neuen Gattung des Madrigals, mit der neuen Methode der italieniſchen Kontrapunktik in's Leben trat, noch nicht die volle, alles Einzelne berückſichtigende Wirklichkeit. Mit andern Worten: das Madrigal konnte nicht gleich von vornherein das neue Princip in aller Vollſtändigkeit zur Erſcheinung bringen, nicht gleich alle Vollkommenheiten der neuen Methode an ſich tragen. In dieſer Beziehung iſt es

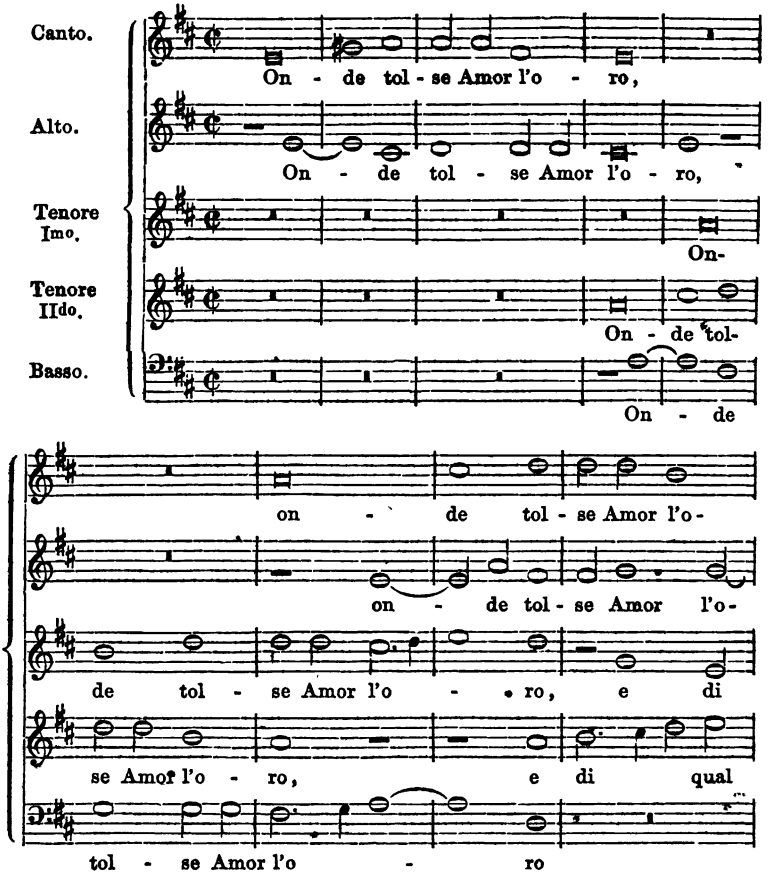
den Bedingungen alles irdischen Werdens unterworfen gewesen: es hat, wie alle Dinge, bescheiden anfangen müssen und sich erst im weitern Verlauf gekräftigt und geläutert. Nur seine Methode im Großen und Ganzen, sein Zuschnitt im Allgemeinen ist sich von Anfang bis zu Ende gleich geblieben.

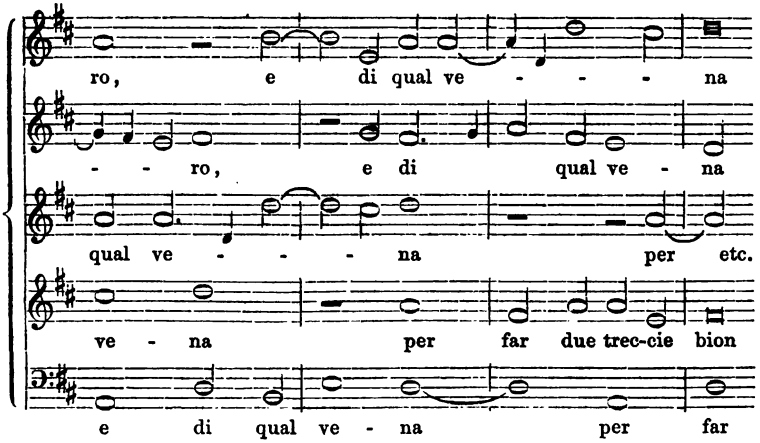
Die historische Betrachtung des Madrigals wird füglich, im Parallelismus mit dem deutschen „Lied" und der französischen „Chanson", gleichfalls zwei kleinere Zeiträume der Entwickelung unterscheiden müssen und deren ersten ungefähr bis 1560 fortführen, d. h. bis dahin, wo auch die beiden genannten Gattungen ihren ersten Ruhepunkt fanden. Freilich hat das Madrigal in seiner geschichtlichen Wirklichkeit keinen solchen Höhepunkt, keinen solch markirten Einschnitt aufzuweisen, wie die stimmen- und farbenreichen Tongemälde Jannequin's und le Maistre's in der Geschichte des französischen und deutschen Tonsatzes ihn bilden. Wohl aber besteht zwischen den beiderseitigen Gruppen wenigstens die äußere Ähnlichkeit, daß um die genannte Zeit auch das Madrigal seine Produktivität zu einer Fülle steigert, die gleichfalls als eine Art Abschluß angesehen werden darf und daß der einzige Fortschritt, der im Gesammtverlaufe der Gattung überhaupt wahrzunehmen ist, sich gleichfalls um diese Zeit anzukündigen beginnt. Nur bis zu diesem Zeitpunkte verfolgen wir daher für jetzt die Entwickelung und legen im Folgenden Notationsbeispiele aus der Literatur des Madrigal zunächst nur aus dieser ersten Hälfte vor. Dabei möchten wir besonders auf folgende Gesichtspunkte hinweisen: einmal, wie wenig eigentlicher Fortschritt in der Behandlung des Madrigals während dieser ersten 30 Jahre wahrzunehmen ist, wie gleichförmig im Ganzen der eigentliche Tonsatz, das Verhältniß der Stimmen unter einander; sodann, wie überall das melodische Element mit dem harmonischen gleichgestellt erscheint.

Zu den frühesten gedruckten Madrigalen gehören bekanntlich die von Verdelot, Arcadelt u. A., diesen ersten Pflegern der Gattung nach Willaert's Vorgange; die erste Sammlung führt den Titel: „Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto, da cantare et sonare nel liuto, intavolati per Messer Adriano" u. s. w. (1536); die 2te Sammlung, vom Jahre 1537 und gleichfalls von Verdelot, nennt sich kurzweg „Madrigali a quattro voci". In diesen Arbeiten ist noch wenig zu spüren von der spätern Figuration, von melodischen Läufen, von der ungezwungenen Führung der Stimmen nebeneinander; vielmehr

herrſcht in ihnen langſames Tempo, mit getragenen Tönen, Haltung und Würde im Ganzen. Man iſt überraſcht, bei dem durchaus weltlichen, leichten Madrigal faſt nur große Noten in den gedruckten Stimmenbüchern vor ſich zu ſehen, als wären es ernſte Werke für Kirchengeſang — nicht unähnlich dem deutſchen und franzöſiſchen Tonſatz in ſeinen früheſten Liedbearbeitungen, die gleichfalls eine würdevolle Außenſeite in choralähnlich langen Noten zeigen.

Daſſelbe Gepräge des Maßes, der Ruhe tragen auch die 1559 zu Ferrara herausgekommenen Madrigale **Willaert's**, des Begründers dieſer Gattung; in folgendem Anfange eines dieſer Madrigale begegnet man derſelben Gemeſſenheit des Ganges, demſelben kirchlichen Gepräge (Kieſewetter: „Schickſale“ u. ſ. w. Muſ. Beil. S. 22).





Daſſelbe gilt ferner von den gleichzeitigen Madrigalen Cyprian de Rore's, unter denen man das von Kieſewetter mitgetheilte einſehen wolle (a. a. O. Muſ. Beil. S. 26): auch hier dieſelbe Abweſenheit der Figuren, dieſelbe maßvolle Haltung, die ſich nicht über Viertelnoten hinauswagt und ſich nur ganz ſelten kleine Achtelverzierungen geſtattet.

Beachtet man weiter das Verhältniß von Melodie und Harmonie zu einander, ſo erfreut gleich an den früheſten Tonſtücken die innige Verſchmelzung beider: nirgends tritt die Mühe der Akkordfügung, der Harmonieſchritte ſtörend hervor, ebenſo wenig aber auch das Beſtreben, die Stimmen melodiſch ſangbar zu führen: Beides ſtellt ſich als etwas vollkommen Natürliches, ſcheinbar Müheloſes dar; der Satz iſt ebenſo harmoniſch richtig und rein, als melodiſch fließend, beide Faktoren durchdringen ſich zu unlösbarer Einheit. Im Einzelnen betrachtet, kann man die thematiſchen Motive, z. B. bei Hadrian Willaert, auf die Anfangsworte: „Onde tolse amor l'oro" oder bei Cyprian de Rore: „Ancor che col partire" nicht eben ausdrucksvoll oder anſprechend nennen, die Madrigalmelodien ſind zu Anfang in der That noch wenig melodiös; es iſt wenig Natur, wenig Wahrſcheinlichkeit in dieſem Geſange, daß etwa ein ſchlichter Mann aus dem Volke ebenſo geſungen haben würde; ein deutſches Volkslied aus jener Zeit klingt weit geſunder, weit empfindungsvoller; man hört dieſen ſein ſollenden Kantilenen ſehr deutlich ihre künſtliche Entſtehung an. Aber man wird zugeben müſſen, daß etwas Edles, faſt Pathetiſches in dieſen Melodien liegt und daß ſie — ein weiteres Moment — durch ihre längern oder kürzern Noten, durch

Hebung und Senkung die Textworte durchaus ſinngemäß wiederzugeben ſuchen — ganz im Gegenſatz zum deutſchen Liede, das mit dem Wortinhalt, mit der Sylbenbetonung auf das Willkührlichſte umſprang und der Deklamation plump in's Geſicht ſchlug. Und das gleiche Zeugniß wird man auch den Stimmen geben müſſen, welche nicht gerade die Melodie führen oder nachahmen: auch in ihnen iſt überall ein edler Tongang gewahrt, ſämmtliche Intervalle liegen bequem und leicht treffbar, jede Stimme macht im Ganzen den Eindruck einer ſelbſtändigen Melodie; ſelbſt der Baß geht überall einen kräftigen und würdevollen Schritt.

Und dies muß um ſo rühmender hervorgehoben werden, als der Tonſatz mit der ganzen Strenge des kontrapunktiſchen Regelzwanges auftritt. In allen den vorgeführten Beiſpielen iſt die Anordnung der Stimmen gruppenweiſe oder gepaart; bei Willaert z. B. treten die beiden Ober- und die drei Unterſtimmen zu je einer Gruppe zuſammen, bei Cyprian de Rore die beiden Ober- und die beiden Unterſtimmen zu je einem Paar; in dem erſten Tonſtücke folgen ſich die beiden zuſammengehörigen Stimmen in Imitationen auf den halben Takt, und in derſelben ſtrengen Folge etwas ſpäter die drei Unterſtimmen; ganz ebenſo bei Cyprian de Rore, nur mit umgekehrtem Einſatz. Selbſt im ſpätern Verlauf der Geſangſtücke, wo die anfängliche Strenge der Imitationen in dem Fluſſe des Tonſatzes verſchwimmt, bleibt doch immer noch das Streben in den entſprechenden Stimmen ſichtbar, die urſprüngliche Zuſammengehörigkeit in weitern Nachahmungen fortzuführen.

Eine einfachere Varietät dieſes künſtlichen Tonſatzes, wie er uns im italieniſchen Madrigal entgegentritt, iſt das gleichzeitige engliſche Madrigal, aus deſſen reichem Schatze J. J. Mayer ganz kürzlich ſehr inſtruktive und dankenswerthe Proben veröffentlicht hat („Auswahl Engliſcher Madrigale für gemiſchten Chor" u. ſ. w. 3 Hefte. Breslau, 1863). Durch Einfachheit des Satzes wie durch Natürlichkeit des Geſanges ſtechen dieſe Madrigale ſehr vortheilhaft von den italieniſchen ihrer Zeit ab. Die kontrapunktiſche Kunſt beſchränkt ſich entweder auf ganz kurze kanoniſche Nachahmungen, ſo daß eine Stimme vorſchlägt und die andern mit demſelben kleinen Motive nachfolgen; oder die Stimmen ſind paarweiſe verbunden und ahmen ſich in dieſer einfachen Zuſammenſtellung nach. Dadurch kommt eine Klarheit in den Geſang, die inmitten jener Epoche der Künſtelei und des Stimmenwirrwarrs unglaublich wohlthuend wirkt. Überdies ſind Textdeklamation und Melodieführung ſo

naturgemäß und wahr, die Kantilenen so seelenvoll und warm, daß man Gesangstücke vom neuesten Datum vor sich zu haben glaubt. Wir zweifeln, ob sich unter den kunstreichen Madrigalen der italienischen Gesangliteratur oder unter den schwerfälligen der deutschen ein einziges solches Lied findet, wie wir ihnen hier fast auf jeder Seite begegnen. Der verdienstvolle Herausgeber hat nicht bloß den Gesangvereinen eine höchst willkommene Gabe gereicht: nein, er hat den Anfang gemacht, die in Mißkredit stehende Musikproduktion des damaligen Englands in den Augen des 19ten Jahrhunderts gebührend zu Ehren zu bringen.

Nach Spuren eigentlicher Entwickelung dagegen wird man in den Madrigalen dieses ersten Zeitraums, sowohl in Italien wie im Auslande, noch nicht suchen dürfen: im Gegentheil, die Ungeübtheit in der noch jungen Methode und der konstante Charakter der Methode selbst schließt vorläufig die Entwickelung aus.

Auch in der 2ten Hälfte seines Verlaufs (seit c. 1560) behält das Madrigal die einmal angenommene Typik des Tonsatzes im Ganzen bei, gestaltet sich aber mit Hülfe kleiner Modifikationen lebensvoller, unterbricht durch Lichter und Schatten seine bisherige Farblosigkeit. Dies geschieht weniger durch das Herrschendwerden des künstlichen Kontrapunkts, nachdem bisher der freie üblich gewesen war. Die phantastisch spielende, geblümte Figuration, die von jetzt an überwiegend wird, vermag nur den klanglichen Reiz zu erhöhen, die Stimmenführung gewandter zu machen, aber sie kann die Starrheit des Grundbau's nicht erweichen, nicht neue Schößlinge der Entwickelung hervortreiben. Wohl aber kommt durch ein anderes Element dramatisches Leben in die entwickelungslose Typik der Methode, nämlich durch die Chromatik und Enharmonik und durch die auf beiden beruhende kühnere Modulation.

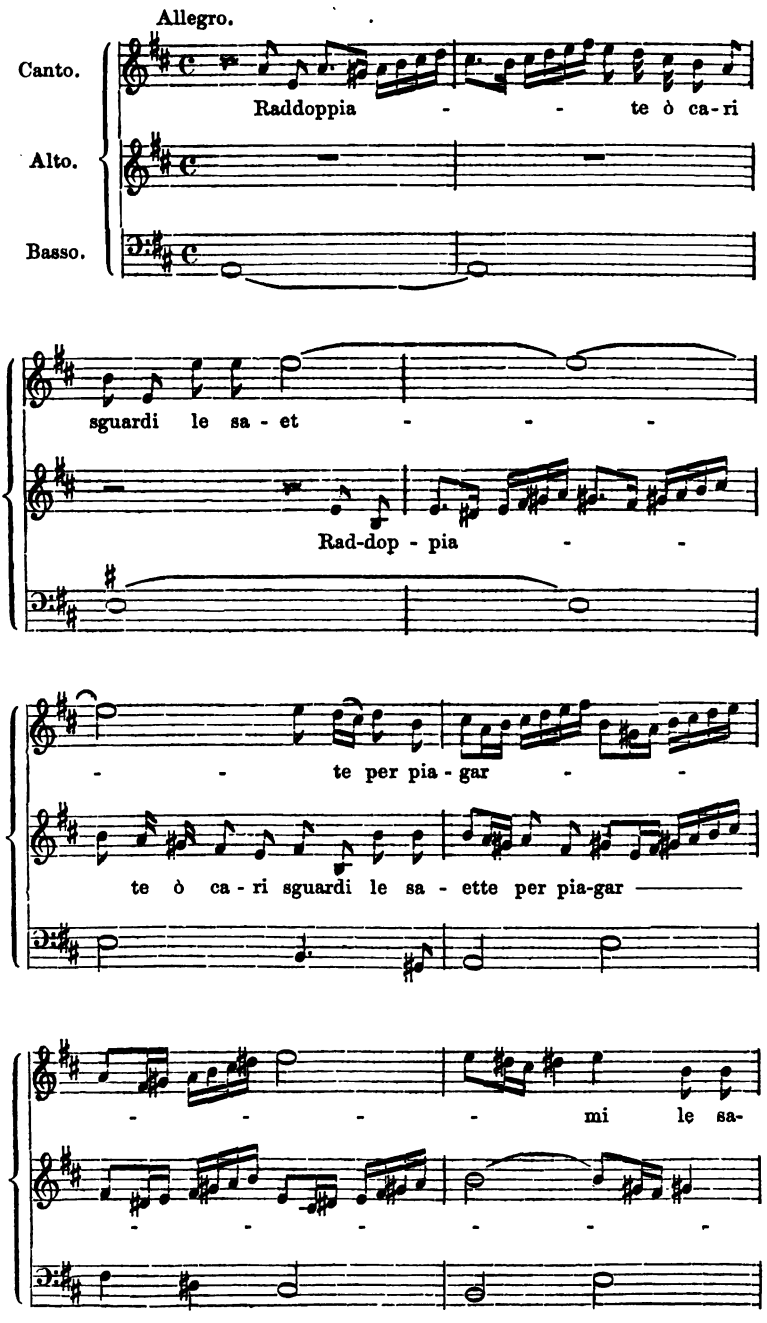
Der Bann der alten Kirchentonarten, in welchem der deutsche Tonsatz sich Jahrhunderte lang selbstquälerisch hingezwängt hatte, wurde von den melodisch organisirten Italienern sehr bald als Fessel, als Unnatur empfunden und mit behender Kühnheit beseitigt. Hierin besteht wesentlich das Hauptverdienst der drei gefeiertsten Madrigalisten Italiens: Cyprian de Rore's, Luca Marenzio's und Gesualdo's de Venosa. Auch bei ihnen war es, wie im deutschen Liede seit Jakob Mailand, das

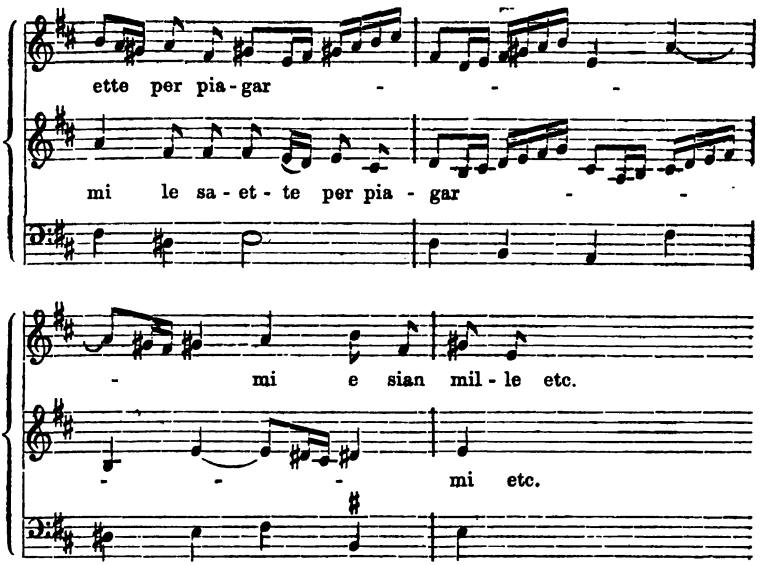
Verlangen nach geſteigertem Textausdruck, was ſie zu dem neuen Kunſtmittel der Chromatik greifen ließ; auch ſie wollten, wie die ſpätern Deutſchen Melchior Franck, Herm. Schein u. A., Sinn und Geiſt der Worte möglichſt ſprechend wiedergeben, beſonders hervorſtechende Einzelnüancen des lyriſchen Textes auch muſikaliſch in's Licht ſtellen. Die deutſchen Meiſter ſuchten dies bekanntlich zunächſt dadurch zu bewirken, daß ſie die Melodie aus dem Tenor in die heller klingende Oberſtimme verlegten. Die italieniſchen Madrigaliſten aber gingen noch ein gut Stück weiter, indem ſie die an ſich ſchon melodieführende Oberſtimme *ſingen* ließen, die übrigen Stimmen dagegen bloß mit Inſtrumenten beſetzten, wie man dies bei der Aufführung von Madrigalen als Kammer- und Unterhaltungsmuſik (wozu ſie bekanntlich damals dienten) an Fürſtenhöfen ſchon vor der Mitte des 16ten Jahrhunderts that. So wurde z. B. bei einer Vermählungsfeier in Florenz 1539 in der Schlußſcene des bei dieſer Gelegenheit vorgetragenen Madrigals die Diskantparthie des „Silen" von *einer* Stimme allein geſungen, die begleitenden Stimmen aber von „Satyrn" auf Blasinſtrumenten ausgeführt. Ebenſo ſang bei einer gleichen Veranlaſſung in Florenz 1579 der berühmte Sänger Caccini die Rolle der „Nacht" solo, während die übrigen Stimmen von Streichinſtrumenten, ſogen. „Violen", geſpielt wurden. Auf der nämlichen Selbſtändigkeit der Melodie beruht es, wenn ein Madrigal bloß in der reducirten Geſtalt der Oberſtimme von *einem* Sänger vorgetragen wurde — wobei er ſich übrigens ſchon ausſchmückende Läufe und ähnliche Verzierungen geſtatten durfte — und er ſich die in arpeggirten Akkorden beſtehende Begleitung auf der Guitarre oder der Laute ſelbſt ſpielte.

Sollte dieſe Steigerung des melodiſchen Textausdrucks nun aber auch durch Harmonie unterſtützt werden, ſo verſagten hierfür die alten Tonarten mit ihren bloß diatoniſchen Intervallen den Dienſt: das Syſtem der „halben" Töne mußte erfunden und zur Detaillirung des Einzelausdrucks — was ſie gerade als kleine, vermittelnde Intervalle konnten — in Mitwirkung geſetzt werden. Vermittelſt ihrer rückten die Töne in engere Beziehung, die Tonarten ſelbſt in neue Verwandtſchaftsgrade unter einander, ließen ſich die leichten Übergänge, die zarten Schattirungen der lyriſchen Stimmung treuer und ſchärfer malen, als in dem diatoniſchen Gleichſchritt der alten Intervalle. Die Chromatik und Enharmonik mit dem neuen Reichthum der halben Töne (♯ und ♭) machte es möglich,

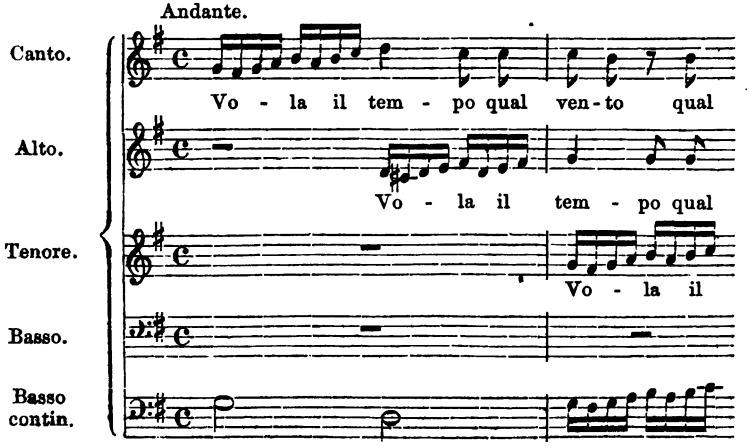
sich von der Grundtonart aus nach allen Seiten hin frei zu bewegen, aus jeder Tonart in jede beliebige zu moduliren und umgekehrt, und die Tonarten selbst — indem z. B. die erhöhten Halbtöne fis oder ais plötzlich als erniedrigte (ges oder ♭) gelten konnten — gegen einander zu vertauschen und so die Möglichkeit der Übergänge in's Ungemessene zu steigern. Aber auch das Bedenkliche des Verfahrens macht sich bei den genannten Meistern fühlbar, daß nämlich der Tonsatz zu wenig in der Grundtonart verweilt, jedes einzelne Tonstück zu wenig Einheit hat; ja die Grundtonart dient nur noch äußerlich und scheinbar als harmonisches Aushängeschild, ist aber faktisch zu lauter Abweichungen, zu lauter Nebentonarten, und das Tonstück selbst zu lauter verschieden kolorirten Einzelbildern aufgelöst; und in der Handhabung der Harmonie selbst fehlt es nicht an fremdartigen, gewaltsamen Fortschreitungen, an unvorbereiteten Dissonanzen, kurz, an grellen Mißklängen für das Ohr. Aber auch die melodischen Motive kommen bei diesen harmonischen Ausschweifungen, bei diesem modulatorischen Luxus nicht zu befriedigender Ausbreitung, sondern werden nur flüchtig und kurz hingeworfen und drängen in schnellem Wechsel, in schroffem Gegensatz eins das andere. Daß durch diese Operationen das Tonmaterial erweitert, die Gewandtheit musikalischer Darstellung gesteigert, besonders die Kunst der Modulation bereichert wurde, ist unverkennbar. Aber dafür kommt man auch — bei unsern Madrigalisten — nirgends zum Gefühl eines Ganzen, sondern hat den Eindruck des fehlenden Maßes und Gleichmaßes, den Eindruck der schwankenden Unsicherheit, der Unruhe. Zum Beweise mögen die von Kiesewetter mitgetheilten Madrigale von Luca Marenzio und Gesualdo Principe de Venosa dienen (a. a. O. Mus. Beil. S. 43—56).

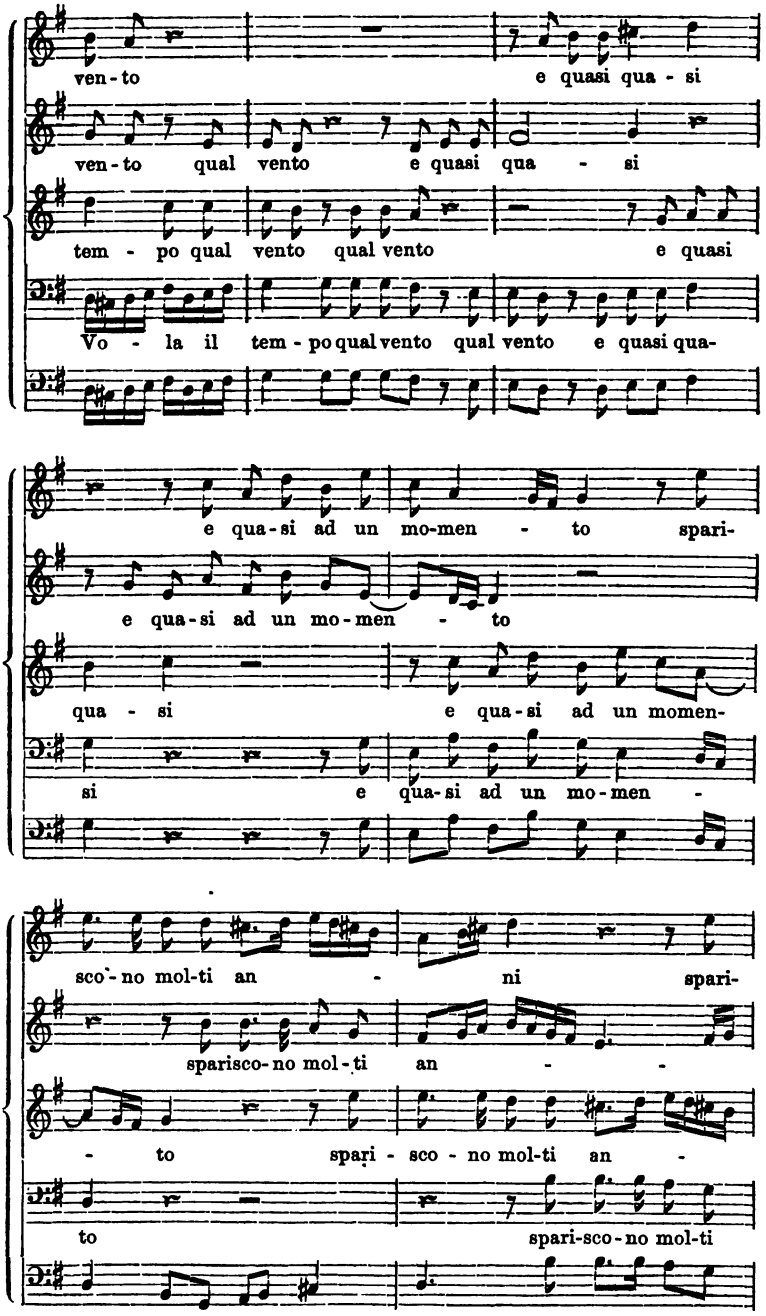
Und dies Element der Chromatik und Enharmonik bleibt — Dank den gleichzeitigen Opernbestrebungen — von jetzt an stehend im italienischen Tonsatz, wird ein durchaus selbstverständliches, allgemein recipirtes Hülfsmittel kontrapunktischer Satzweise und in den Tonfluß ungezwungen verarbeitet; die Neuerung der „Halbtöne" wird von nun an zum System erhoben und ein unentbehrliches Ingredienz musikalischer Darstellung überhaupt. Als ein solches erscheint es z. B. in folgendem Bruchstück aus Marcello („Canzoni Madrigalesche" u. s. w. Bologna, 1717.) Canzone quinta à due voci (S. 18):

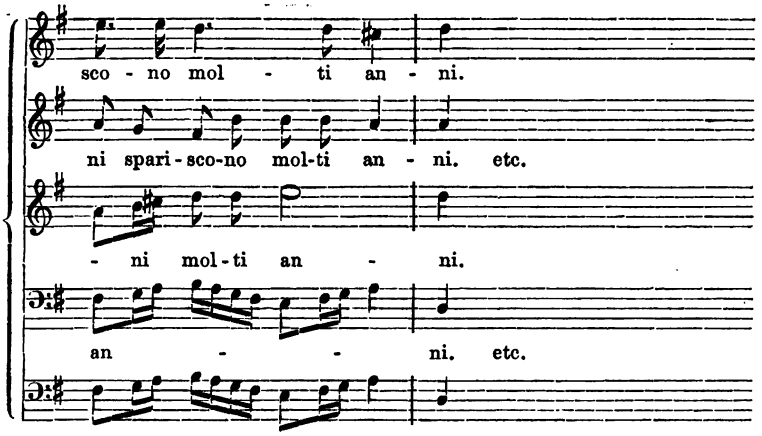

Allegro.
Canto.
Alto.
Basso.
Raddoppia - - te ò ca-ri
sguardi le sa - et - - -
Rad-dop - pia - -
- - te per pia - gar - -
te ò ca - ri sguardi le sa - ette per pia-gar
- - - - mi le sa-



Und dieſelbe Gewandtheit im Gebrauche der Chromatik bekundet folgendes Beiſpiel aus Caldara, das, wie das obige, gleichfalls an den Abſchluß unſerer Periode fällt und uns die Auflöſung der Kontrapunktik zur Freiheit und Schönheit muſikaliſcher Tonſprache verſinnlicht; beide Tonſtücke klingen ſchon ganz wie unſere heutige Muſik. (Aus einem Bande Madrigale von Caldara, Handſchrift des Komponiſten, ohne Titel, 1732. Eigenthum der Privatbibliothek Sr. Maj. des Königs von Sachſen.) Madrigale 4°.




ven-to e quasi qua-si
ven-to qual vento e quasi qua - si
tem - po qual vento qual vento e quasi
Vo - la il tem-po qual vento qual vento e quasi qua-
e qua-si ad un mo-men - to spari-
e qua-si ad un mo-men - to
qua - si e qua-si ad un momen-
si e qua-si ad un mo-men -
sco-no mol-ti an - ni spari-
sparisco-no mol-ti an - -
- to spari - sco - no mol-ti an -
to spari-sco-no mol-ti



Daß daneben das Madrigal auch die ſonſtigen kleinen Beſſerungen der Entwickelung in ſich aufnahm, daß die Stimmenzahl gegen den Schluß der Periode geringer wird und die Vereinfachung der Begleitungsinſtrumente zum bloßen Basso continuo Platz greift, daß ſchließlich auch religiöſe und bibliſche Texte in das ſonſt weltliche Gebiet eindringen — dies Alles ſind nur kleine Schwankungen an der Oberfläche, welche die Gattung methodiſch oder konſtruktiv nicht bereichern: im Ganzen bleibt das Madrigal ſeiner erſten Anlage treu. Lotti, dieſer Meiſter in allen Gattungen und Stylen, hat z. B. in ſeinen „Duetti, Terzetti e Madrigali“ (Venedig, 1705) neben 5ſtimmigen auch ſchon 2- und 3ſtimmige Geſänge und darin Stimmenzuſammenſtellungen, wie Mezzo-Sopran und Baß, 2 Soprane, Sopran und Alt mit Baß; er hat ſchon einen Basso continuo, mit dem die Geſangbaßſtimme meiſt unisono geht u. ſ. w.; eine neue Methode jedoch wird nirgends bemerkt, die kontrapunktiſchen Kunſtgriffe ſind immer nur wieder die alten, bis zum Überdruß geübten, aber — mit einer Virtuoſität der Meiſterſchaft geübt, der ſelbſt die haarſträubendſten Schwierigkeiten nur noch zum tändelnden Spiel dienen. Und dieſer Meiſterſchaft entſpricht, ganz abgeſehen von dem Reichthum und der Mannigfaltigkeit der Erfindung, auch die Geſammthaltung, beſonders in techniſcher und rein vokaler Hinſicht. Die ſauberſte Arbeit, der glatteſte Tonfluß, die einſchmeichelndſte Melodioſität aller Stimmen verrathen eine Beherrſchung der Methode, eine Vollendung des Tonſatzes, die, techniſch wenigſtens, nicht überboten werden konnte und die denn auch thatſächlich die produktive Erſchöpfung, das zeitliche Ende dieſer, wie es ſchien, unſterblichen

Gattung herbeiführte. Faſt gleicht dieſer Ausgang dem Gebahren einer eiteln Matrone, die nur noch ſchwelgt und Luxus treibt mit den Künſten ihrer Jugend, nur noch kokettirt mit den ſchmeichelhaften Erinnerungen an ihre entſchwundenen Reize und Triumphe. Gewiegt in allen Künſten der Liebe, der Galanterie, ein blendender Eskamoteur, der, ohne einen Gedanken im Kopfe oder eine Rührung im Herzen, nur noch durch ſinnengefällige Gaukeleien zu unterhalten weiß — ſo ſcheidet endlich das Madrigal aus dem Leben der Geſchichte, wie ſein eignes Leben gleichfalls nur ein ſchäkerndes Spiel mit Kunſtſtücken geweſen war.

Die kleinen italieniſchen Liedgattungen.

Je weniger das Madrigal der methodiſchen Mannigfaltigkeit und freien Produktivität Spielraum gönnte, deſto lebhafter war das Bedürfniß nach ſelbſtändiger Erfindung außerhalb ſeiner, deſto erklärlicher das Auftreten anderer Liedgattungen neben ihm: der Villanellen und Villoten, der Kanzonen und Kanzonetten, der Ballette u. ſ. w. War das Madrigal eine Erfindung der Muſikgelehrten und der Hauptrepräſentant des italieniſchen Kunſtgeſanges, ſo wurzelten dieſe kleinen Lieder im Boden des Volkslebens, dienten mit ihren anſprechenden Melodien der geſelligen Fröhlichkeit der untern Stände und wurden erſt durch die mehrſtimmige Behandlung ein Objekt des Kunſtgeſanges. Daher nach Urſprung und Charakter anders geartet als das Madrigal und auch nur von beſchränkter Lebensdauer, liegen dieſe Unterarten des Liedes wie kleine Seitenbaſſins neben dem impoſanten, forteilenden Strome des Madrigal, aber — völlig ſelbſtändig und ohne Einfluß von der beherrſchenden Gattung des erſtern.

Mit den franzöſiſch-deutſchen Tongemälden und dem italieniſchen Madrigal war die kontrapunktiſche Satzkunſt auf ihrer Höhe angekommen, die methodiſchen Kunſtgriffe nach allen Richtungen waren erſchöpft und daher eine Beruhigung, eine Abnahme unvermeidlich. Dieſen ſanftern Wellenſchlag nehmen wir an den kleinen italieniſchen Liedgattungen in der 2ten Hälfte des 16ten Jahrhunderts und der nächſten Folgezeit, ſowie an deſſen Nachbildungen im deutſchen Geſange während derſelben Zeit wahr. Die eigentlich produktiven Kräfte der Nation warfen ſich auf das Madrigal, während gleichzeitig die deutſche Kontrapunktik an der längſt begonnenen Herausbildung der Melodie ernſthaft weiter arbeitete. Die

vorliegenden Gattungen dagegen wurden nur nebenſächlich, nur ſpielend gepflegt — ganz entſprechend ſowohl ihrem kleinen Umfange, wie ihrem geſelligen Zwecke. Denn wirklich ſind dieſe kleinen Lieder urſprünglich nicht muſikaliſch entſtanden, nicht zuerſt als Singweiſen vorhanden geweſen, wie das deutſche Lied, ſie ſind nicht aus dem Fortſchrittsdrange der muſikaliſchen Entwickelung hervorgegangen, ſind nicht höhere Stufen des methodiſchen Prozeſſes: aus dem ſocialen Leben vielmehr nahmen ſie ihren Urſprung, wurzelten anfänglich nur in dem Bedürfniß der untern Stände und ſind ſelbſt als Kunſtgeſang nur von dem flüchtigen Zeitgeſchmacke kurze Zeit getragen geweſen. Auch methodiſch nur von untergeordneter Bedeutung, dürfen ſie höchſtens als eine Erholung von den ernſten Satzſtudien, als leicht hingeworfene Bagatellen des produktiven Überſchuſſes angeſehen werden. Es ſind weniger Kunſtwerke, als ſociale und kulturgeſchichtliche Spiegelbilder des Zeitgeſchmacks und der Volksneigung.

Das Weſentliche aber iſt, daß es ſämmtlich Lieder ſind, ähnlich wie die früheren „Frottole", d. h. kleine, leichte, meiſt heitere Gedichte über Stoffe aus dem Volksleben, ja vielleicht derbe Erzeugniſſe des Volks ſelbſt, Gedichte von jener ſpecifiſchen Färbung der ſüdeuropäiſchen Lyrik, die vom deutſchen Liede ſo fühlbar abweicht. Deſſen Grundton iſt das Gemüthvolle, Innige, und zwar von einer Stärke und Genügſamkeit, daß es ſich ſelbſt der unbeholfenen oder nachläſſigen Form nicht ſchämt. Die Lyrik der Romanen hingegen verfirt im Elemente des Verſtändigen und liebt daher den Vergleich, das Wortſpiel, den Witz, den verliebten oder beleidigten Spott. Der Ton ſeliger Liebe, rührender Herzlichkeit, elegiſcher Klage liegt ihr ferner; wo ſie ihn anſtimmt, klingt er unſerm Gefühl nicht aufrichtig, faſt affektirt.

Die Metrik dieſer italieniſchen Kunſtdichtung iſt ſelbſtverſtändlich eine andere, als die der deutſchen Lyrik: ihre Verszeilen pflegen länger, ihre Strophen kunſtvoller gebaut zu ſein, ihre Reimſtellung iſt nicht die einfache, durch Paarung oder Kreuzung ſymmetriſch geordnete, das Ganze nicht Volkserfindung und Volkseigenthum, wie das deutſche Lied. Demzufolge kann auch die muſikaliſche Geſtalt dieſer Poeſie nicht die der deutſchen Liedſtrophe ſein: auch ſie wird ſich länger und künſtlicher, unſymmetriſcher und weniger wohlthuend darſtellen. Zuweilen jedoch zeigt die italieniſche Lyrik eine wunderbare Übereinſtimmung mit dem deutſchen Liedſchema und ruft unwillkührlich die Frage hervor, auf welcher Seite hier

die Priorität, das Vorrecht der Autorschaft liege. Ich glaube, man darf in dieser Erscheinung deutschen Einfluß vermuthen und stütze diese Ansicht durch folgende Argumente. 1. Das Lied hatte sich neben seiner inneren Entwickelung im Laufe der Zeit auch lokal und landschaftlich verbreitet, die Gattungen des einen Volkes waren dem Nachbarvolke bekannt geworden u. s. w. Gerade deutsche Tonsetzer waren in Verbreitung ihrer Arbeiten im Auslande die eifrigsten, Orl. Lasso zumal schrieb in allen Gattungen und genoß die Ehre, wie Keiner, auch in fremde Sprachen übersetzt zu werden. Auf diese Weise war auch der deutsche Kunstgesang und die ihm zu Grunde liegende Liedform den Italienern bekannt geworden. 2. aber war diese Liedform so wohlgebaut, so volksthümlich schlicht und einschmeichelnd, daß sie ein so formempfängliches Volk, wie die Italiener, leicht zur Nachahmung, zur direkten Aneignung und Übertragung anreizen mochte. Auf dem Boden der melodischen Selbsterfindung fühlt sich der Komponist zwar weit freier, weit angeregter, als im Gängelbande eines überlieferten Modells; andererseits aber stört ihn die Unsicherheit, ob er seine Erfindungen dem allgemeinen Tongefühl entsprechend zu gestalten, rhythmisch und melodisch richtig zu bauen verstehe; immer steht er in Gefahr, leichter zu irren und anzustoßen. Bei dieser Möglichkeit mußte den Italienern eine so konstante, so symmetrisch gegliederte und allgemein ansprechende Grundform äußerst willkommen sein und sie brauchten sich fürwahr nicht erst zu bedenken, ob sie dieselbe annehmen und nachbilden wollten. Giebt man eine solche Einwirkung des deutschen Liedes auf den italienischen Kunstgesang nicht zu — wie will man es erklären, daß sich die Liedform erst so spät, so mit einem Mal und von einem bestimmten Zeitpunkte an im italienischen Gesange zeigt? Wären die Italiener von selbst darauf verfallen, warum hätten sie nicht schon früher Gebrauch davon gemacht? warum erst jetzt, nachdem der deutsche Kunstgesang Eingang bei ihnen gefunden hatte? Von selbst aber konnten sie diese Erfindung nicht machen, da es ihnen hierzu an allen Voraussetzungen fehlte — und diese lassen sich bekanntlich nicht so leicht überspringen oder hinwegtändeln, daß man auch ohne sie eines großen Resultates theilhaftig würde.

Die hierher gehörigen italienischen Gedichte sind also, ähnlich dem deutschen Liede, in kurzen, meist jambischen Maßen abgefaßt und auf wenige Strophen, oft nur auf eine einzige beschränkt. Wie dort, besteht auch hier die Strophe aus 2 Theilen, von denen die Melodie des ersten 2 Mal, die des 2ten nur 1 Mal gesungen wird — nicht gerechnet die

geringen Modifikationen, die allerdings aus kleinen konstruktiven Abweichungen des Textes entstehen können. Hier wie dort ist das Princip der musikalischen Bewegung der Tanzrhythmus, der seine gleichförmige Drehung eine bestimmte Anzahl Male hinter einander wiederholt und dies ursprüngliche Maß, diese kurze, prägnante Takttheilung auch den entsprechenden Kunstformen, dem dichterischen wie dem musikalischen Liede aufdrückt. Und gerade der italienische Gesang mußte von dieser Grundform um so bereitwilliger Gebrauch machen, als sein weniger veredeltes, weniger in die Tiefe gehendes Volksgefühl der Stufe der Naturempfindung, der instinktiven Produktion näher stand, als der mehr nach innen gewandte, mehr geschüttelte und geschulte germanische Volksgeist. Es ist charakteristisch für den italienischen Kunstgesang, daß er diese volksthümlichen kleinen Lieder früher erfunden und sie dem Grundschema ähnlicher, ihrem Gesammtzuschnitt nach leichter und gefälliger gehalten hat, als der deutsche; dieser versuchte erst hinterher und auf Anregung des italienischen Vorbildes den gleichen Ton anzuschlagen. Und für die deutsche Liedform ist es charakteristisch, daß sie selbst bei einem Volke Eingang fand, dessen rhythmisches Gefühl bisher an ganz andern Formen großgezogen war und bei allem produktiven Reichthum in der Lyrik doch diese Form nicht hatte erfinden können.

Auch in der mehrstimmigen Bearbeitung dieser Dichtungen ist der liedmäßige Charakter möglichst streng festgehalten. Alle diese Lieder sind nämlich auf das Allereinfachste kontrapunktirt, indem fast nur nota contra notam steht und die Ausführung nur für wenige Stimmen berechnet ist; die Aufspreizung des Tonsatzes zu massenhafter Polyphonie und zur Koketterie mit halsbrechenden Kunststücken gehört zu den Ausnahmen und fällt erst in die spätere Zeit der Übersättigung und künstlerischen Entartung. Während der deutsche Tonsatz die sehr ernste Stellung zu seinen Volksmelodien einnahm, daß er sie zu höchst gründlichen Satzübungen, zur Grundlegung der Harmonie, der Tonkunst überhaupt verwendete, stellte sich der italienische Kunstgesang mit seinen volksthümlichen Weisen auf den sehr freundschaftlichen, fast leichtfertigen Fuß, daß er ihnen selbst noch im kontrapunktischen Gewande ihre ganze Grazie, ihren Übermuth, ihre — Trivialität beließ. Während die deutschen Kontrapunktisten über ihre nationalen Volksweisen nur gelehrte und schwierige Kunstgesänge aufzubauen wissen, schäkert oder witzelt der italienische Kunstgesang mit den Tanzmelodien in der mehrstimmigen Verkleidung fast noch ebenso harmlos,

wie die ſchlichte Liedmelodie es thut. Sowohl das beiderſeitige Volksnaturell, wie das beiderſeitige Verhalten der Deutſchen und der Italiener zur Muſik im Ganzen kommt in dieſem Gegenſatze von ſchwerfälligen Tonſatzſtudien und leichtem Kunſtgeſang im Volkston auf das Überzeugendſte zu Tage.

Dieſer eigenthümliche Miſchlingscharakter der kleinen italieniſchen Liedgattungen weiſt ihnen eine mittlere Stellung zwiſchen dem wirklichen Volksliede und der gelehrten Kunſtproduktion zu. Ihre Entſtehung verdanken ſie zwar dem Kunſtgeſange oder doch dem edeln Kunſtgeſchmacke der Gebildeten; in der Allgemeinheit der Ausübung, in der Beliebtheit aber ſtehen ſie hinter dem eigentlichen Volksgeſange nicht zurück. Solche von der Kunſtmuſik erfundene Weiſen, wie ſie hier und da als Opernkouplets, als geſellige oder patriotiſche Lieder auch bei uns an's Licht treten, klingen nämlich mitunter ſo verſtändlich, ſo gewinnend, daß ſie ſich vollſtändig zu Volksliedern feſtſetzen und häufig von wirklichen Volksliedern nicht mehr zu unterſcheiden ſind; nur der Kundige hört aus dem ganzen Schnitt, aus der Führung der Melodie eine leiſe Vornehmheit, den kaum ſpürbaren Untergrund einer Bildung heraus, die dem Volke als ſolchem nicht eigen ſein kann. Wer erinnert ſich hier z. B. nicht der etwa vor 30 und mehr Jahren üblichen Vulgärlieder: „Herr Schmidt, Herr Schmidt!“ oder: „Lott' iſt todt, Lott' iſt todt!“ oder des noch ältern und verbreitetern: „Ach du lieber Auguſtin“ und aus neueſter Zeit des Straßenliedes: „Ach ich bin ſo müde“? Ähnlich die italieniſchen Villanellen, Balletti u. ſ. w. Obwohl ebenfalls nicht Volkslieder im ſtrengen Sinne, müſſen ſie doch eine höchſt beliebte und wenigſtens unter den Gebildeten allverbreitete Gattung von niedrigem Kunſtgeſange geweſen ſein; anders wenigſtens iſt es nicht erklärlich, wie die Melodie ſo volksthümlich einfach und lieblich und die Satzweiſe im Ganzen ſo ungekünſtelt ſein könne. Jedoch auch der Inhalt ſpricht dafür, daß dieſe Geſanggattungen den Italienern von damals daſſelbe geweſen ſein mögen, was dem Franzoſen ſeine Chanſon und dem Deutſchen ſein Volkslied war. Allerdings würden Geſänge von ſo plumpem, derbem Inhalt, über Vorfälle aus dem Alltagsleben, mit laſciven Witzeleien und Obſcönitäten nirgends ein Gegenſtand des gebildeten Kunſtgeſanges ſein können. Bei dem leichtblütigen Südländer jedoch, deſſen ſittliches Gefühl weniger entwickelt, deſſen Gewiſſen ein weiteres und unbefangneres ſein mag, als das unſrige, ſo daß das Zarte wie das Gemeine mit gleicher Harmloſig-

keit darin Platz hat, ist eine solche Erscheinung durchaus nicht undenkbar. Genug, es kommen alle Umstände zusammen, in diesen Villanellen, Canzonen, Balletten u. s. w. zwar keine wirklichen Volkslieder, aber doch Gesänge ganz von der Popularität und Verbreitung, wie das Volkslied sie genießt, zu erblicken.

Betreffs des Tonsatzes sind unsere weltlichen und der heitern Geselligkeit gewidmeten Lieder im Ganzen allerdings in der leichten Schreibweise gehalten. Jedoch leidet doch auch ein gutes Theil von ihnen, besonders die frühern, noch an der Schwerfälligkeit des ältern Tonsatzes mit vielen Stimmen und Imitationen: da ist's Einem, als habe man ein ernstes Tonstück von einem deutschen Meister oder ein kunstreiches, langgesponnenes Madrigal vor sich. Die andere Hälfte ist dann allerdings wieder ganz liedmäßig: da hat jedes Tonstück ein reizendes Motiv in der Oberstimme von muntern Rhythmus, besteht aus wenigen kurzen Theilen, die wiederholt werden u. s. w. — ganz wie beim Liede. Hier ist denn auch der homophone Gleichschritt der Stimmen, der im genauen Anschluß an den Rhythmus der Hauptstimme deren Melodie klar und voll zur Geltung kommen läßt, stehend; ebenso liedentsprechend sind die leichten, gefälligen Motive, der kurze Periodenbau, der Wechsel von 2- und 3theiligem Takt u. s. w.; seltne imitatorische Kunststücke dienen nur dazu, uns die Vorzüge der einfachen Homophonie um so wohlthuender fühlen zu lassen. Und dabei ist's von Interesse, daß auch im italienischen Kunstgesange die Melodie, je später desto mehr, zur Herrschaft kommt, daß die kleinen Lieder gegen den Ausgang der Periode die liedmäßigsten und gelungensten sind. In den „Balletti" z. B. ist man nicht mehr im Stande zu unterscheiden, was Kunsterfindung, was Volksmelodie ist — so schlicht, so einschmeichelnd lieblich klingen diese Singweisen. Hiermit hängt die abnehmende Stimmenzahl im geschichtlichen Fortgange unserer Lieder zusammen. Die Stimmenzahl schwankt im Ganzen zwischen 2 und 8; 4- und zuweilen 5stimmige Sätze huldigen noch der anfänglichen Vorliebe für diese normale Stimmenzahl. Je weiter hinaus aber, desto mehr verringert sich die Vielstimmigkeit und zuletzt machen wir die überraschende Wahrnehmung, daß auch der italienische Kunstgesang, und zwar früher noch als der deutsche, beim einstimmigen Gesange ankommt; nur erfolgt dies Endresultat nicht mit der innern Nothwendigkeit und nicht als der mühevolle Schlußpunkt jahrhundertelanger Vorstudien, wie im deutschen Liede. Dies Resultat macht die musikhistorische

Wichtigkeit dieser kleinen Liedgattungen aus: sie führen denselben Prozeß im italienischen Kunstgesange zum Abschluß, den das zur Einstimmigkeit reducirte Lied auf deutschem Boden vollzog. Im Übrigen ist es uns aus ihrem Charakter vollkommen begreiflich, daß sie sich weder einer ausgebreiteten Pflege, noch einer langen Dauer erfreut haben. Es scheint ihr Schicksal ein ähnliches gewesen zu sein, wie das der Couplets in unsern heutigen Possen. Dergleichen hört man ein Mal mit an, belacht und beklatscht es, aber — man mag es nicht besitzen, man kauft es nicht, und noch weniger giebt sich ein ehrenhafter Komponist dazu her, solche Nullitäten selbst zu verfertigen. Gute Couplets, gute Gesänge zu schreiben, erfordert zwar in seiner Art nicht minder Genie, wie ein schönes Lied oder eine meisterhafte Symphonie. Aber weil dergleichen Bänkelgesang meist nichtsnutzig ist, so hat die Gattung im Ganzen — und hatte es schon damals — etwas Anrüchiges bekommen. Villanellen und Villotten wenigstens, die dies Urtheil am Meisten trifft, sind von italienischen Tonsetzern weit sparsamer gefertigt worden, als Madrigale, Kanzonen und Kanzonetten, die eine edlere Haltung haben.

Die Kanzone (seit 1526).

„Kanzone" ist in der italienischen Lyrik ursprünglich zwar ein der provençalischen „chanson" nachgebildetes, zum Singen bestimmtes Gedicht, wurde aber später von Dante und Petrarka selbständig ausgebildet und besteht hiernach — späterer Künsteleien in der Form zu geschweigen — aus mehren gleichgebauten Strophen, jede Strophe mit 2 Hälften, deren 2te mit dem Endreim der 1sten anfängt. Das ist aber in der That eine dem deutschen „Liede" sich annähernde Form, der zugleich gesanglicher Charakter inwohnt, und es befremdet daher nicht, sie in der italienischen Gesangliteratur mit „Sonetti ed Arie" verbunden zu finden.

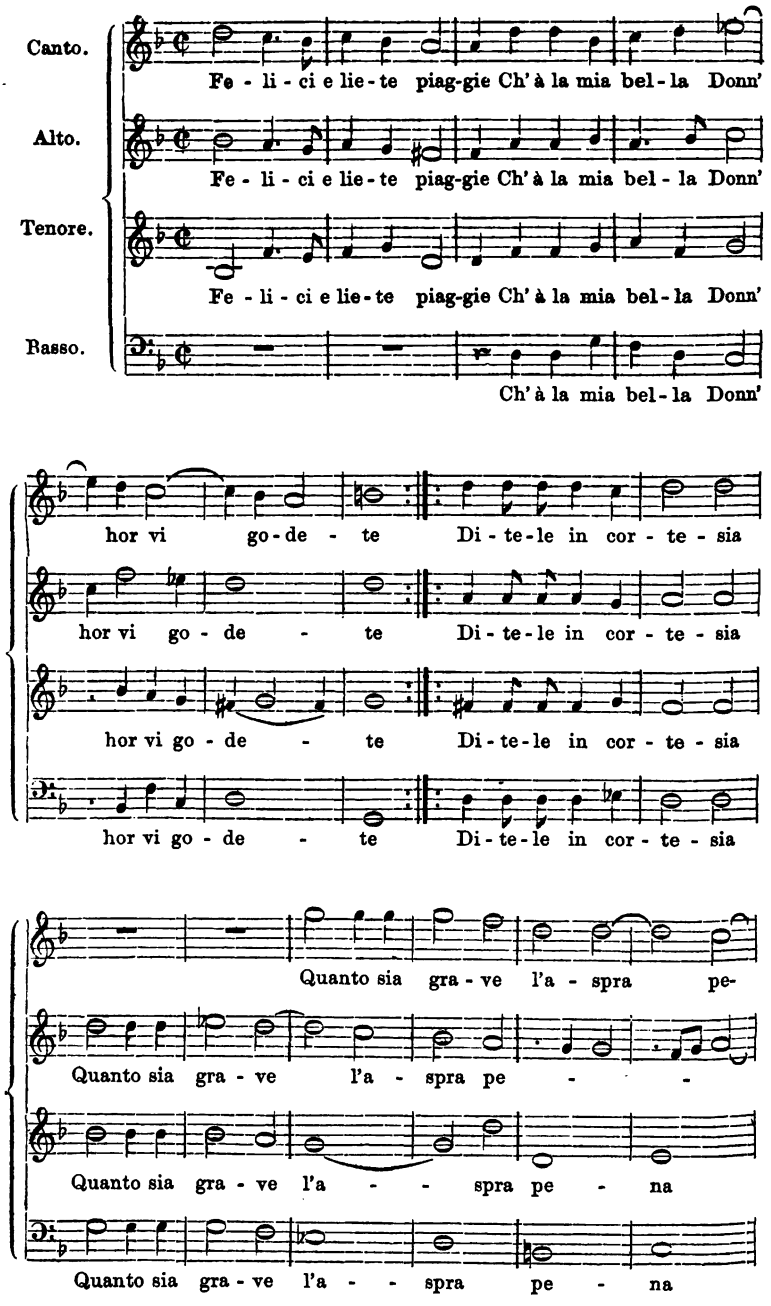
Die frühesten „Canzoni" oder „Canzone" fallen gleichzeitig mit den ältesten französischen Chansonbearbeitungen und sind in der That auch nur französische Melodien im Gewande italienischen Tonsatzes: Canzoni Francese oder Canzoni alla Francese. Erst seit etwa 1550 gewinnen die italienischen Original-Kanzonen die Oberhand, die mitunter schlechthin canzoni, oder, wie meistens, „canzoni villanesche alla Napolitana (al modo Napolitano)" heißen; auch canzoni siciliani kommen vor. Die Erweiterung in's Epische und Realistische nimmt die Gattung mit den damals beliebten Schlachtgemälden oder ähnlichen volks-

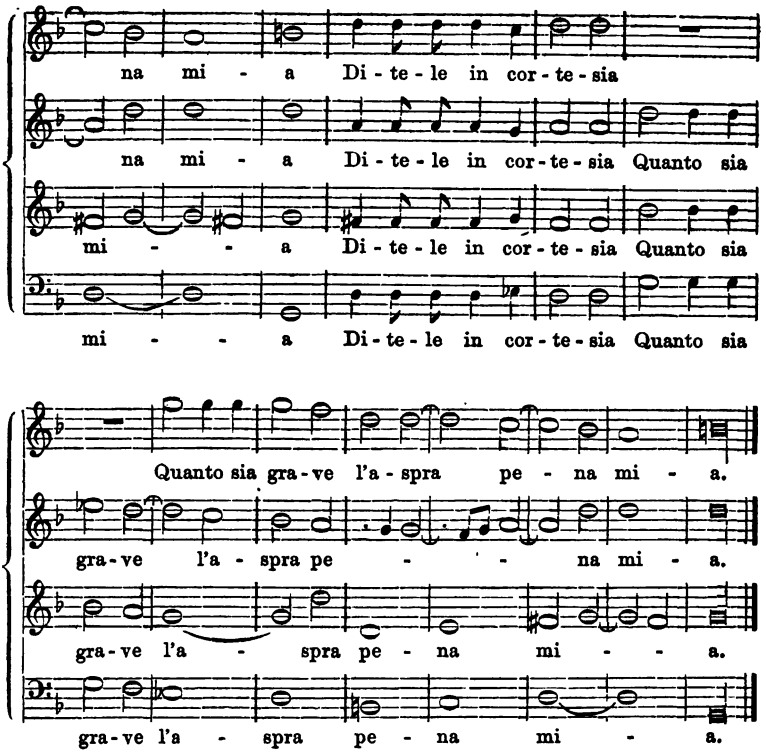
thümlichen Vorgängen: eine „Battaglia“ kommt unter den Canzoni öfter vor, auch eine Cornacchia, eine Amascherata alla Turchese, eine Moresca, eine Aria alla Spagnola finden sich. Der Tonsatz umfaßt 2—6 Stimmen, jedoch sind 4- und 5stimmige Gesänge die häufigsten.

Der fruchtbarste und beliebteste Tonsetzer in dieser Gattung war Ferretti, Kapellmeister am Dom zu Ancona, der von 1567—1591 zwölf „Bücher“ Kanzonen in 2 Sammlungen, einer 5- und einer 6stimmigen, einschließlich die erneuerten Abdrücke einzelner „Bücher“, herausgegeben hat: „Il primo (secondo u. s. w.) libro delle Canzone alla Napolitana a cinque (sei) voci“. In Venetia, 1567 und öfter. Die spätere Scheidung der Kanzonen in weltliche und geistliche — letztere „canzoni spirituali“ oder „sacre canzone“ genannt — ist für die musikalische Betrachtung unerheblich.

Die Kanzonette (seit 1555)

ist nur die kleinere Form der Kanzone und daher gleichfalls ein einfaches, zierliches Gedicht zum Gesange, Anfangs volksliedähnlich, später kunstvoller zugerichtet. Der Charakter des „Ländlichen nach Napolitaner Art“ ist hier auf den Titeln noch entschiedener ausgesprochen als bei den Kanzonen. Ganz stehend sind Namen wie folgende: „Canzonette Villanesche alla Napoletana“, „Canzonette Napolitane e Veneziane“, „Canzonette o Villanelle alla Napoletana“, „Canzonette alla Romana“ und ähnliche. Und neben diesen entschieden weltlichen Liedern finden sich in der spätern Zeit (gegen 1700) auch hier „Canzonette spirituali und morali“. Der Tonsatz ist am Häufigsten 3- und 4stimmig, seltner 2- und 6stimmig. Der fleißigste Komponist ist Valentini — derselbe, welcher das 96stimmige Monstrum von „Canon“ verfertigt hat. Von ihm liegen 6 Bücher Kanzonetten (in Gruppen von je 2 und 2) zu 1—4 Stimmen vor und außerdem ein besonderes Werk: „Canzonette ed Arie a una e due voci“ — sämmtliche Werke zu Rom 1655—1657 erschienen. An folgender „Canzonetta“ von Horatio Vecchi, aus dessen „Convito musicale“ (Venedig, 1597. S. 46), die hier als Repräsentantin ihrer Gattung dienen möge, ist sowohl der liedmäßige Bau, wie die einfach homophone Satzweise deutlich ausgeprägt.

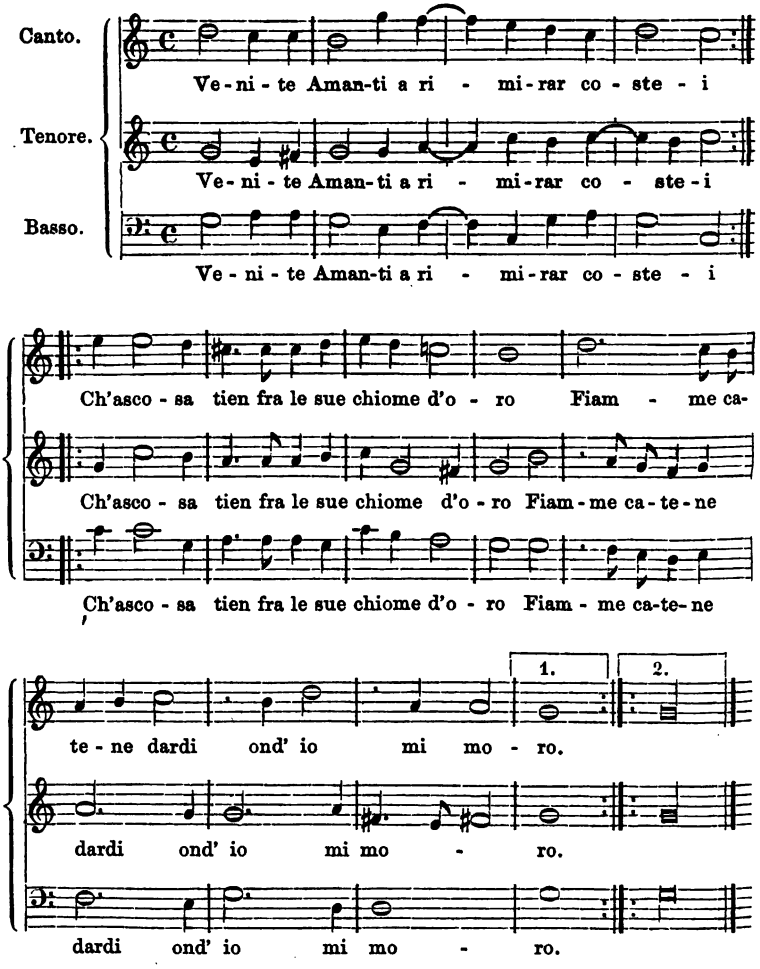

Canto.
Fe - li - ci e lie - te piag-gie Ch' à la mia bel - la Donn'
Alto.
Fe - li - ci e lie - te piag-gie Ch' à la mia bel - la Donn'
Tenore.
Fe - li - ci e lie - te piag-gie Ch' à la mia bel - la Donn'
Basso.
Ch' à la mia bel - la Donn'
hor vi go - de - te Di - te - le in cor - te - sia
hor vi go - de - te Di - te - le in cor - te - sia
hor vi go - de - te Di - te - le in cor - te - sia
hor vi go - de - te Di - te - le in cor - te - sia
Quanto sia gra - ve l'a - spra pe-
Quanto sia gra - ve l'a - spra pe - -
Quanto sia gra - ve l'a - - spra pe - na
Quanto sia gra - ve l'a - - spra pe - na



Die Villanelle (ſeit 1568).

Den Kanzonen und Kanzonetten nahe verwandt, ja im Grunde nur eine und dieſelbe Gattung mit ihnen ſind die Villanellen. Ihr Titel lautet entweder ganz einfach „Villanelle“ oder „Villanelle alla Napoletana“. Hiernach zu urtheilen, iſt in dieſer Gattung das Hauptgewicht auf das Ländliche, auf den bäuriſchen, volksmäßigen Charakter gelegt, während in den kunſtreichern Kanzonen und Kanzonetten das Liedmäßige, das Geſangliche mehr betont erſcheint. Und in der That haben die betreffenden Geſänge einen ſtärkern Anklang an den Volkston, einen mehr niedrigen, vulgären Grundzug; ja mitunter erklingt ſogar am Schluß — und dies iſt fürwahr nicht ihre ſchlechteſte Seite — ein vollſtändiges Volkslied (in italieniſchem Sinn), wie man es ſelbſt in den ſpätern „Tanzliedern“ nicht lieblicher hören kann. Eine ſolche „Villanella alla Napoletana“ von Baldassare Donati, aus deſſen „Il primo libro de Canzonette

Villanesche alla Napoletana a quattro voci“ (Venedig, 1555) theilt Kieſewetter mit (a. a. O. Muſ. Beil. S. 18). Ich lege hier eine kleinere, nur 3ſtimmige „Villanella“ von Luca Marenzio vor, aus deſſen „Il primo libro delle Villanelle a tre voci“ (Venedig, 1586. S. 27).



Die Villotte (ſeit 1541)

war gleichfalls eine kunſtloſe Bearbeitung von Liedern im Volkston. Sachlich behandelte ſie mit Vorliebe Geſanglektionen, welche neapolita-

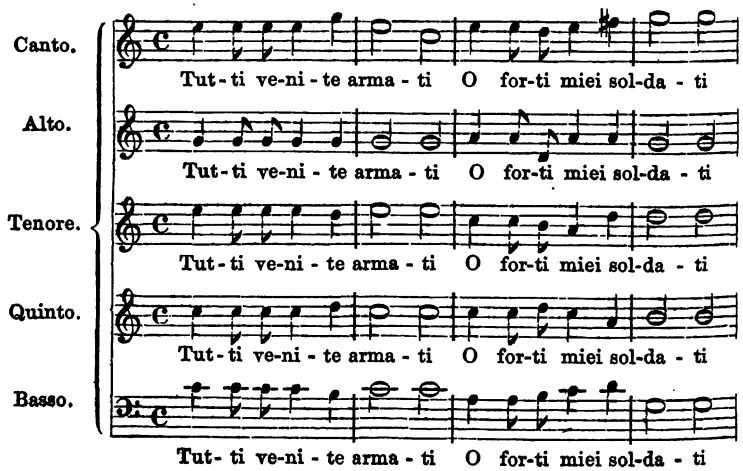
nische Singmeister jungen Damen ertheilten — ein in dem gesegneten Lande des Gesanges schon damals üblicher Gebrauch. Jedoch sind die betreffenden Texte von frivoler Behandlung der Situation nicht frei; und ehrenhafte Tonsetzer hatten daher alle Ursache, sich in ihren reifern Jahren, in Amt und Würden, mit solchen Nuditäten nicht mehr zu befassen: die hierher gehörigen Tonstücke sind fast durchweg Jugendarbeiten ihrer Verfasser. Im Tonsatz jedoch wird man eine wesentliche Eigenthümlichkeit nicht entdecken. Die homophone Satzweise ist auch hier vorherrschend und nur an einzelnen Stellen zerstreuen sich die Stimmen von einander, um sich bald wieder im Gleichschritt zusammenzufinden. Charakteristisch ist allein die am Schluß angebrachte kontrapunktische Spielerei mit den Tönen der Scala ut re mi fa sol la, so daß sämmtliche Stimmen die Scala auf diese Laute singen, aber jede in anderer Weise, die eine länger, die andere verkürzt, die eine vorangehend, die andere nachahmend — ein wirkliches Stück Gesanglektion in mehrstimmiger Einkleidung und von dramatischer Belebtheit. Eine solche Villotte theilt Kiesewetter (a. a. O. Mus. Beil. S. 16. Nr. 22) mit, auf die ich hiermit verweise.

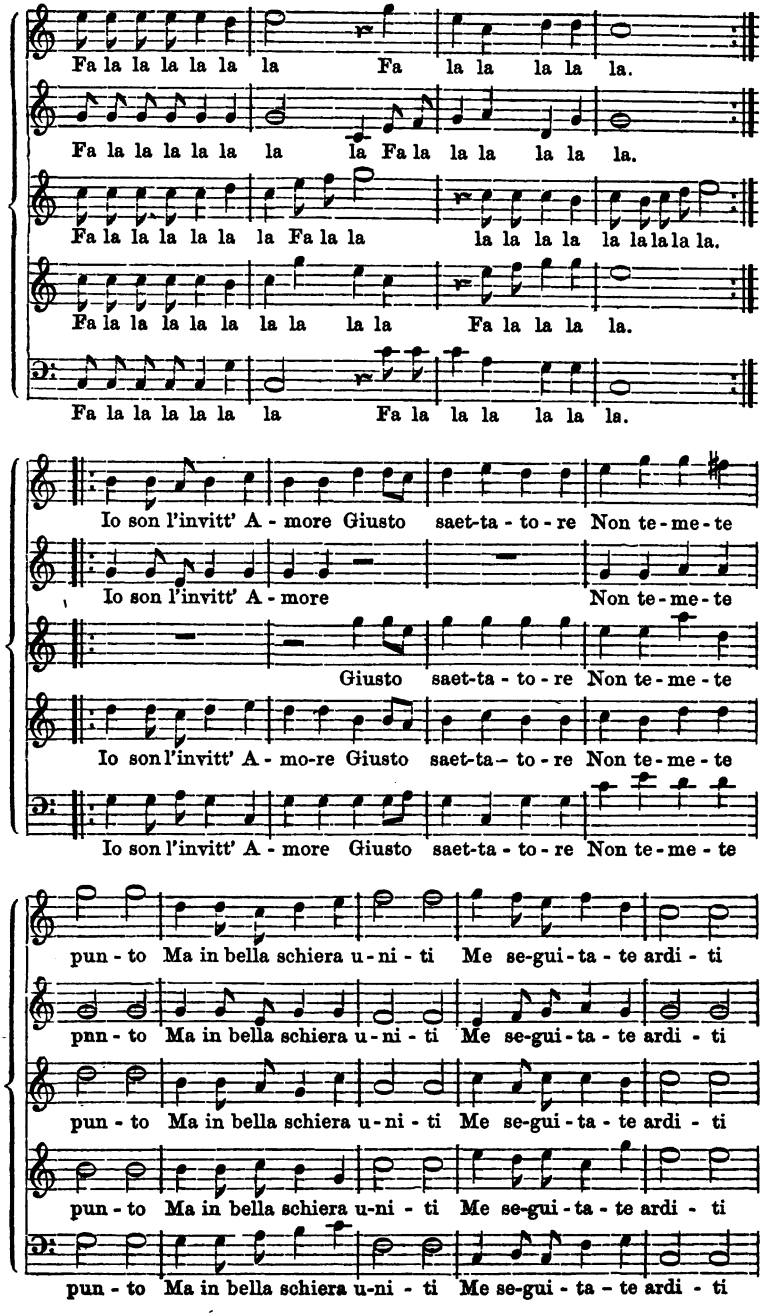
Das Ballett (seit 1591)

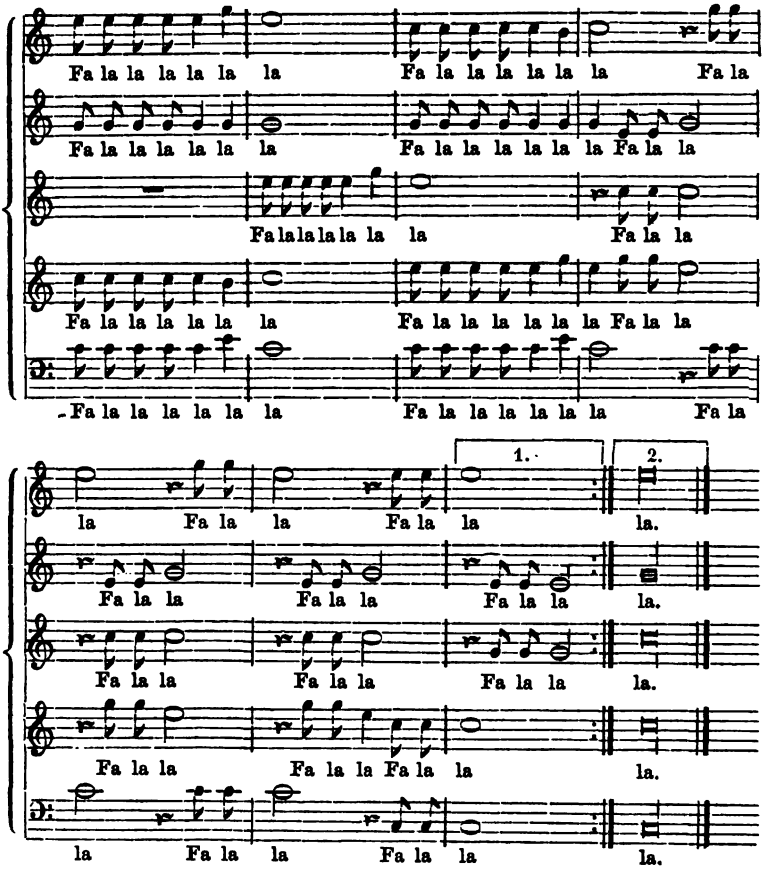
beschließt die Reihe dieser kleinen italienischen Liedgattungen sowohl zeitlich, insofern es erst nach den obigen zum Vorschein gekommen ist, als besonders deshalb, weil es nicht mehr bloß ein liedmäßiges Motiv am Schlusse hat, sondern weil es durch und durch selbst Lied ist. Mit dem „Ballett" rückt der italienische Liedergesang bis an den äußersten Rand des Volksthümlichen und Gefälligen vor; wenn irgendwo, so wird man an diesen lieblichen Kantilenen irre, ob sie doch nicht vielleicht wirkliche Volkslieder gewesen sind. Bei vielen dieser Lieder bekennen es die Komponisten selbst ganz offen, daß die Melodien zum „Singen, Spielen und Tanzen" bestimmt sind oder doch dazu dienen können. Daher lautet der ziemlich stehende Titel: „Balletti a cinque con li suoi versi per cantare, sonare et ballare". Aus dieser Ähnlichkeit mit dem eigentlichen Liede, mit dem Volksgesange erklärt sich der ganze Zuschnitt der „balletti": die einfachsten, in der Volkspraxis gebräuchlichsten Tonarten; der 2- oder 3theilige, immer tanzmäßige Rhythmus; die echt liedmäßige Gliederung zu 2 Theilen, deren jeder wiederholt wird; endlich die äußerst liebliche Melodie, die am Schluß eines jeden der beiden Theile regelmäßig in den trällernden

Refrain ausläuft: „Fa la la, la la la, la la la la, ſo daß man dieſen Tanzliedern wohl geradezu den Namen „Fala's“ gegeben hat. Und auch das iſt ganz im Charakter des Liedes, daß jede Stimme vollkommen geſangmäßig und melodiſch ſelbſtändig geführt iſt, ſo ſehr, daß man häufig nicht anzugeben weiß, welches die eigentlich melodieführende Stimme, welches die bloß begleitenden ſind; jedoch liegt in Wirklichkeit die Melodie regelmäßig im „Canto“, unſerm Diskant. Kontrapunktiſch iſt bei dieſen einfachſten aller Lieder auch nur die einfachſte Homophonie angewandt. Der Hauptvertreter der Gattung iſt der ſehr fruchtbare Gastoldi, Kapellmeiſter des Herzogs von Mantua, zuletzt Kapellmeiſter am Dom zu Mailand; er hat 8 Sammlungen „Balletti“, und zwar unter obigem Titel herausgegeben, die meiſten zu 5, einige zu 3 Stimmen, die meiſten in Venedig, andere zu Antwerpen, Amſterdam und Nürnberg zwiſchen 1591 und 1641 erſchienen. Als eine ſeltene Auszeichnung mag ſchließlich erwähnt werden, daß man manche der italieniſchen Ballettmelodien in den deutſchen Kirchengeſang aufgenommen hat, in deſſen gedruckten Sammlungen ſie ſich mit geiſtlichen Textſtrophen noch jetzt vorfinden. (Vgl. Becker: „Hausmuſ.“ S. 69.)

Von der liebenswürdigen Gattung der „Balletti“ lege ich eine Probe von Gastoldi vor, aus deſſen „Balletti a cinque voci“ u. ſ. w. (Venedig, 1597, S. 9): „Amor vittorioso“. Daſſelbe Geſangſtück findet ſich, nur nicht in der Tonart des Originals, auch bei C. F. Becker: „Mehrſtimmige Geſänge“ u. ſ. w. Heft 1. S. 33.

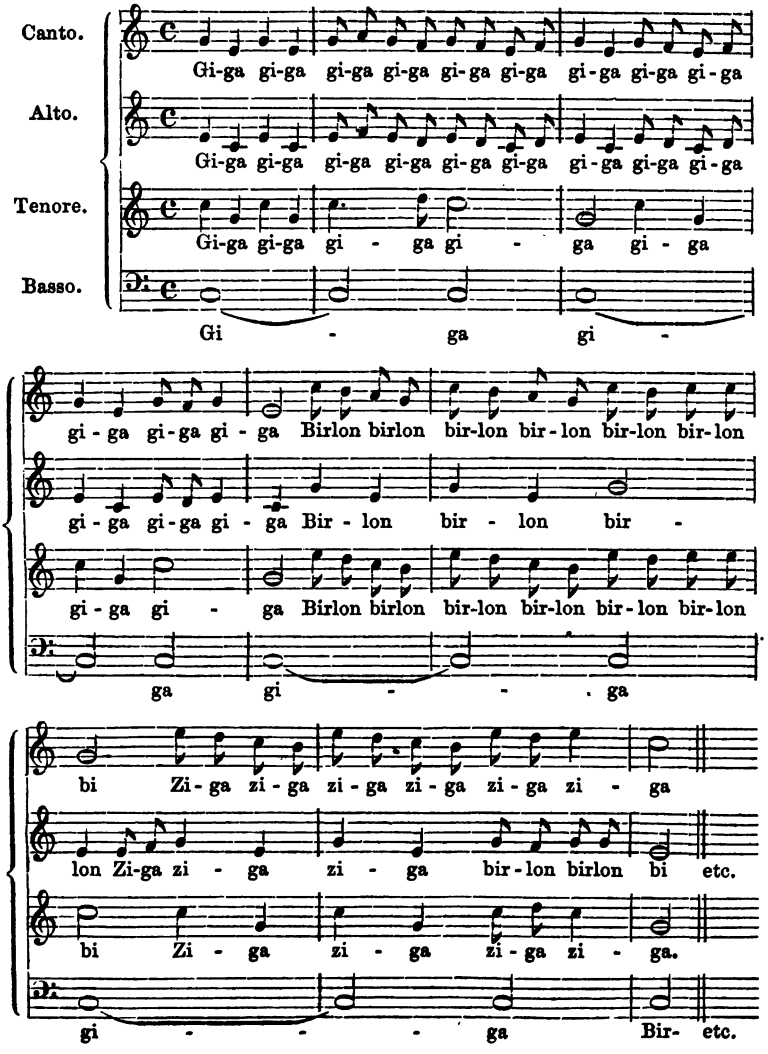



Fa la la la la la la Fa la la la la.
Fa la la la la la la la la la la la la la.
Fa la la la la la la Fa la la la la la la la la la.
Fa la la la la la la la la Fa la la la la.
Fa la la la la la la Fa la la la la la.
Io son l'invitt' A - more Giusto saet-ta - to - re Non te - me - te
Io son l'invitt' A - more Non te - me - te
Giusto saet-ta - to - re Non te - me - te
Io son l'invitt' A - mo-re Giusto saet-ta- to - re Non te - me - te
Io son l'invitt' A - more Giusto saet-ta - to - re Non te - me - te
pun - to Ma in bella schiera u - ni - ti Me se-gui-ta - te ardi - ti
pnn - to Ma in bella schiera u - ni - ti Me se-gui-ta - te ardi - ti
pun - to Ma in bella schiera u - ni - ti Me se-gui-ta - te ardi - ti
pun - to Ma in bella schiera u-ni - ti Me se-gui-ta - te ardi - ti
pun - to Ma in bella schiera u-ni - ti Me se-gui - ta - te ardi - ti



Die bewegliche Vielgeſtaltigkeit des italieniſchen Naturells, die ſich zu jedem Dinge, zu jedem Vorfall der Außenwelt ſchnell in Beziehung ſetzt, hat auch in der hier einſchlagenden Liedliteratur, abgeſehen von den ſchon genannten Arten, eine Menge noch kleinerer Gattungsvarietäten erzeugt, die ſich jedoch entweder unter einander oder einer der obigen Gattungen ſo ähnlich ſehen, daß ſie eine beſondere muſikaliſche Beſprechung nicht verdienen. Zum Theil ſind ſie kunſtreich wie das Madrigal oder wie die größere Kanzone gebaut; ſo z. B. die Geſänge unter dem Namen „Mascherata de cacciatori“ (Gastoldi „Balletti“ 1597. S. 19). Andere wiederum ſind ganz ſchlicht liedmäßig, mit wenigen Stimmen, etwa wie eine kleinere Kanzonette oder Villotte; dahin gehört u. a. die Gattung „Giustiniane“, z. B. eine 3ſtimmige mit neckiſchem

Schluß bei Horatio Vecchi („Convito musicale". Venedig, 1597. S. 59). Einzelne dieſer mannigfaltigen Geſänge ſchlagen auch ſehr glücklich den luſtigen Volkston an und ſteigen ſogar bis zur Nachahmung derber Schreie, ſpöttiſcher oder übermüthiger Volksrufe und Naturlaute hinunter. So ein 4ſtimmiges „Madrigale Pastoreccio", ein „Hirtengeſang" von Horatio Vecchi (a. a. O. S. 44 u. 45), deſſen Anfang ich hier mittheile.



Dieſe Tendenz zum einfachen Volkston aber, welche all dieſe kleinen Liedgattungen des italieniſchen Kunſtgeſanges unbewußt verfolgen, drängte konſequent auf ein Ziel hin, mit deſſen Erreichung jene Tendenz erſt zu ihrer Wahrheit, zu ihrer Befriedigung kam; über den Vorzug bloßer Volksthümlichkeit hinaus lag noch eine höhere Stufe, zu der ſich die nimmer ruhende Entwickelung potenziren mußte, lag noch eine Form, mit welcher der Geſang erſt ſeinen wahren Begriff erfüllte, das Lied erſt zum wirklichen Liede wurde — wir meinen die Einſtimmigkeit.

Im Grunde hatte die kunſtreiche Kontrapunktik dem Naturell der Italiener nie recht zu Geſicht geſtanden; ſelbſt in der freundlichern Geſtalt, die der Tonſatz unter ihren Händen annahm, nämlich als melodiſcher Stimmenkomplex über eine ſelbſterfundene Kantilene, behielt er etwas ihrem Weſen Fremdes. Einſeitig vokal und melodiſch organiſirt und die Muſik vornehmlich von Seiten der ſinnlichen Klangſchönheit faſſend, konnten die Italiener in arithmetiſch berechneten, harmoniſch gewählten Intervallen, in theoretiſch geführten Tonreihen und der Zuſammenfügung ſolcher zu einem bunt durchworrenen Stimmengewebe unmöglich ihre Neigung, ihre Auffaſſung von Muſik und Geſang wiederfinden. Sie haben ſich der Aufgabe unterzogen als einer Forderung der Zeit, als der unvermeidlichen Methode und Schule, die ſie vom inſtinktiven Naturgeſange zur bewußten und edeln Kunſtproduktion allein hinüberzuführen vermochte. Ja ſie haben ſich dieſer Aufgabe mit dem größten Ernſt, mit der hartnäckigſten Energie unterzogen und Gelungneres, Sangbareres geſchaffen, als die vor lauter Gründlichkeit unbeholfenen Deutſchen; aber — ihr Herz, ihre innerſte Natur, ihre beſte Begabung haben ſie im Kontrapunkt nicht wieder erkannt und nicht bekundet. Daher haben ſie ſich denn auch auf das Schnellſte von dieſer Unnatur abſolvirt, inſofern ſie ſich am Späteſten mit dem Tonſatze vertraut machten und am Früheſten wieder von ihm losſagten. Aber auch, ſoweit ſie ſich mit ihm beſchäftigten, gaben ſie ihm das leichtere, ſchon durch ihr Naturell bedingte Gepräge, nämlich das melodiſche und hatten dadurch einen bedeutenden Vorſprung z. B. vor den Deutſchen, das der Entwickelung vorſchwebende Ziel wirklich zu erreichen. Das kunſtvolle „Madrigal“ war die hohe Schule ihrer Tonſatzſtudien geweſen, an ihm hatten ſie dieſelben in aller Ausführlichkeit und mit immer ſteigender Gewandtheit geübt; in den kleinen Liedgattungen zogen ſie ſich aus dieſer Breite und Mühſeligkeit in den Kreis des Volksthümlichen, Liedmäßigen zurück; und von hier aus nun thun ſie jetzt den

letzten Schritt, um den lyrischen Gesang zu seiner Wahrheit, das Lied zu seiner reinen Gestalt fortzuführen — sie erfinden die Monodie, die einstimmige Gesangmelodie. Das Madrigal hatte mit der herkömmlichen Stimmenzahl von 4 oder 5 begonnen und später die Anzahl auf 7 gesteigert; auch die kleinen Liedspecies brüsten sich Anfangs mit der ganzen Vollstimmigkeit der kunstreichern Gattungen. Aber im Verlaufe der Entwickelung erfassen sie sich immer mehr als Lieder, lassen eine Stimme nach der andern fallen und behalten schließlich von dem ganzen ehemaligen Vollklange nur noch eine Stimme übrig — die ausdrucksvolle, gefühlsverständliche Liedmelodie.

Allerdings ist die Monodie nicht auf dem Gebiete des Liedes, sondern, wie man weiß, des musikalischen Drama's, der Oper erfunden worden; der Gedanke Vicenzo Galilei's, die Chorstrophen der altgriechischen Tragödie in ihrer Originalgestalt, als pathetisch recitirte Wortmelodie sich zu versinnlichen, gab dem Einzelgesange seine Entstehung; und erst, nachdem man diesen Recitativgesang auf dramatische Schäferspiele, auf sogenannte „Oratorien", auf epische Dichtungen und Erzählungen angewandt hatte, übertrug man ihn auch auf die musikalische Lyrik und setzte neben mehrstimmigen Madrigalen, Kantaten, Kanzonen u. s. w. auch solche „a una e due voci", „a voce sola". Um 1590 wurde diese höchst folgenreiche Erfindung in Florenz von dem genannten Galilei gemacht, der sich seine 1stimmigen Gesangvorträge mit der Laute begleitete, während in Rom Emilio de' Cavalieri kleine Schäfergedichte und Peri 1597 in Florenz das Schäferspiel „Dafne" — bekanntlich die erste Oper überhaupt — beide mit Anwendung des 1stimmigen Gesanges aufführten. Unter den lyrischen Gesanggattungen Italiens finde ich zuerst eine „Musica per cantare con l'Organo a una, due e tre voci" von Massaino (Venedig, 1607), sodann in der Gattung der „Arie", und zwar der „Arie devote" 1- und 2stimmige Gesänge 1608, weiter „le Musiche da cantare solo nel Clavicordo" u. s. w. von Sigismundo d'India (Mailand, 1609), ferner die frühesten „Villanelle a una, due e tre voci con stromento e chitarra spagnola" von Flamini (Rom, 1610), und 1611 folgen die ersten „Madrigali a una e due voci" von Anerio — letztere jedoch nur als vereinzelte Ausnahme, da das Madrigal seine Stimmenzahl gegen Ende der Periode wohl verringert, aber niemals bis zur Einstimmigkeit reducirt hat. Das Jahr 1617 sodann verzeichnet von dem genannten Anerio eine in Rom erschienene Sammlung: „Selva armo-

nica dove si contengono Motetti, Madrigali, Canzonetti, Dialoghi, Arie a una, doi, tre e quatro voci". Dagegen fallen 1ſtimmige Geſänge in den uns hier näher liegenden Gattungen der Kanzonen und Kanzonetten erſt weit ſpäter, nämlich 1655 und 1657. Den volksliedähnlichen „Balletti" aber hat man mit richtigem Takt die homophone Mehrſtimmigkeit gelaſſen, da ſie in dieſer höchſt ſchlichten Einkleidung ihren Liedcharakter mit klar vernehmbarer Melodie faſt vollſtändig behielten; ſelbſt ſchon Liedmelodien mit der leichteſten harmoniſchen Begleitung bedurften ſie nicht erſt, zur 1ſtimmigen Liedkantilene fortgetrieben zu werden. Wie England zu der Ehre kommen will, das erſte 1ſtimmige Geſangwerk überhaupt zur Welt gebracht zu haben, nämlich die „Songs for the Voice, Lute and Viol" von Danyel (London, 1606), und ob dieſe Angabe Becker's (Tonwerke S. 257) auf quellenmäßiger Grundlage ruht, vermag ich nicht zu entſcheiden. Als Reſultat unſerer kurzen Betrachtung aber würde ſich bezüglich der Einſtimmigkeit Folgendes ergeben.

1) Die Monodie iſt in Italien und zwar in Florenz um 1590 erfunden worden, jedoch nicht in der Gattung des Liedes.

2) Sehr bald nach 1600 treten, und zwar ebenfalls in Italien, neben mehrſtimmigen Geſangſtücken die erſten Verſuche im 1ſtimmigen lyriſchen Geſange hervor und bald auch die entſchiedene und ausſchließliche Herrſchaft der 1ſtimmigen Melodie, die von nun an auch im Liede zur Anwendung kommt.

Das deutſche „Lied".

(Zweite Hälfte.)

Das Madrigal war, wie geſagt, kein ſtrenger Tonſatz über vorhandene Melodien, wie der deutſche und hat daher in ſich ſelbſt auch keine eigentliche Entwickelung durchlaufen; aber es hat Alles von Tonſatz, die ganze Entwickelung außerhalb ſeiner angeregt und herbeigeführt, es hat alle weitern Liedgattungen hervortreten helfen oder die bisherigen in ein neues Stadium geleitet. Dies Letztere gilt beſonders vom deutſchen Liede, das jetzt auf die 2te Stufe ſeiner Entwickelung, auf die Stufe der ſelbſtändigen Melodieerfindung tritt; Erſteres von den italieniſchen Geſanggattungen, die neben dem deutſchen Liede und dem Madrigal auftauchen

und mit beiden parallel gehen. Das Madrigal selbst setzt seinen bisherigen entwickelungslosen Verlauf fast ohne Modifikationen durch Jahrhunderte fort; das deutsche Lied und die kleinen italienischen Liedgattungen aber streben dem einen Ziele, dem langgesuchten Abschluß der ganzen Periode zu und führen diesen von verschiedenen Seiten wirklich herbei — die Einstimmigkeit.

Mit dem vorliegenden Zeitpunkte tritt Dasjenige in Wirklichkeit, was wir hinsichtlich des Madrigals schon oben andeuteten: es macht zum ersten Mal seine Einwirkung auf den außeritalienischen Gesang im Großen geltend, nachdem seine frühesten Einflüsse noch weiter rückwärts, schon in der gewandten Stimmenbehandlung der Jannequin'schen und le Maister'schen Tonstücke zu Tage getreten waren. Eine Entbindung aus der Starrheit bloß mechanischer Stimmenführung war allerdings schon im Begriffe der Entwickelung gegeben und wäre im Laufe der Zeit auch faktisch zum Vorschein gekommen. Aber theils würde sie länger gezögert haben, theils nicht mit der Leichtigkeit erfolgt, nicht mit der Entschiedenheit durchgeführt worden sein, wie es jetzt mit Hülfe des italienischen Kunstgesanges geschah. Es mag für den italienischen Tonsatz auf alle Folgezeit hinaus ein fühlbarer Mangel geblieben sein, daß er nicht von gegebenen Volksliedweisen ausgehen und keine stufenweise Entwickelung auf Grund derselben durchmachen sollte; für jetzt jedoch und für seine nächsten Erfolge erwies sich diese seine Freiheit als durchaus heilsam, ja nothwendig. Denn wäre auch der italienische Tonsatz, wie der niederländische, deutsche u. s. w., an gegebene Melodien gebunden und von Anfang zu der gleichen Starrheit verurtheilt gewesen, durch welchen Zauberspruch hätte er aus diesem Bann gelöst werden sollen? woher hätte der Kunstgesang der übrigen Musikvölker Geschmeidigkeit und Sangbarkeit lernen können? Diese glückliche Möglichkeit war allein im italienischen Madrigal gegeben und sofort machen sich seine Einflüsse auch im ausländischen Kunstgesange fühlbar. Was es im Übrigen bewirkt, welche analoge Veränderungen es z. B. in der Bearbeitung des Gregorianischen Chorals durch Palestrina und Orl. Lasso herbeigeführt hat, kümmert uns hier nicht.

Das deutsche Lied, das überhaupt jede Aufgabe am Tiefsten erfassen sollte, ging auch in diesen Prozeß am Gründlichsten ein. Eine specifische Veränderung ging allerdings auch jetzt nicht an ihm vor und konnte, der Natur der Sache nach, nicht vorgehen; wohl aber ist, wie schon angedeutet,

ein Zuwachs an Gattungen, an kleinen Varietäten, an freierer Handhabung der kontrapunktiſchen Methode im deutſchen Liede erſichtlich. Neue Arten von Liedern tauchen auf; geiſtliche und weltliche Tonſtücke werden von einem und demſelben Meiſter in der umfaſſendſten Weiſe gleichmäßig bearbeitet, aber in den Sammlungen meiſtens ſtreng von einander geſchieden; die homophone und die polyphone Satzweiſe wird mit gleicher Fertigkeit und mit der richtigen Erkenntniß ihrer beiderſeitigen Anwendbarkeit gehandhabt; auch eine Vorliebe für weltliche, ſcherzhafte Texte, ſowie das Zurücktreten des bisher reichgepflegten ſtrengen „Motetts“ iſt von jetzt an deutlich wahrzunehmen.

Am Unverkennbarſten aber iſt die Abnahme im Gebrauch von Volksweiſen, auf deren Grundlage die frühern Meiſter ihre Tonſätze aufgebaut hatten, und ſtatt ihrer kommen Melodien zum Vorſchein, die bis jetzt noch nirgends gehört worden waren und die auch einen andern Schnitt, einen andern Charakter hatten, als die bisher gebräuchlichen. Höchſtens die Texte hatten noch einen volksthümlichen Urſprung und Anklang, und ſolche gerade lieben und ſuchen auch jetzt noch die Komponiſten; aber die Melodien ſind völlig neu, ſind künſtlicher und gemachter und dabei doch einförmiger und ausdrucksloſer, als die frühern. Man darf hieraus allerdings noch nicht ſchließen, daß das deutſche Volkslied damals ſchon zum Schweigen gekommen oder in der Liebe des Volkes erkaltet ſei. Wohl aber wird man das natürlich finden, daß nach der friſchen Begeiſterung der Reformationsepoche ſich auch des Volksgeiſtes, wie aller Stände und Geiſtesgebiete, eine gewiſſe Schlaffheit und Unproduktivität bemächtigt habe und ſchon damals der Anfang zu jener Dürftigkeit und Dürre in Dichtung und Geſang eingetreten ſei, die ſich dann unter der ſocialen Auflöſung des folgenden Jahrhunderts auf das Beklagenswertheſte an den Tag legte. Der wahre Grund für das Zurücktreten der Volksmelodie liegt vielmehr in dem anders gewordenen Geiſte der Zeit, in dem durch die lange Übung erſtarkten Selbſtgefühl der Muſiker, in ihrem Streben, ſich die Melodien, die ihnen bisher der Kirchen- und Volksgeſang willig und reichlich dargeboten hatte, von nun an ſelbſt zu erfinden und dadurch der Melodik mehr Sangbarkeit, den Tonſtücken im Ganzen mehr Gewandtheit, mehr Schönheit zu verleihen. Dies Streben verrieth ſich ſchon in einigen Tonſätzen Senfl's und Arnold's von Bruck, die mitunter, und gewiß abſichtslos, eine 2te Melodie neben der eigentlichen Liedmelodie erhalten hatten. Das Bemühen aber, jede einzelne Stimme des Ton-

satzes zu einer selbständigen Melodie zu erheben, lag dem le Maistre'schen „Quodlibet" zu Grunde; und ganz richtig entnahm er die Melodien dem Volksgesange, da er selbst eigne noch nicht schaffen konnte, während der gewandtere Franzose Jannequin schon sämmtliche Melodien seiner stimmenreichen Sätze selbständig erfand. Daß ferner bei Scandellus neben der melodieführenden Grundstimme schon sämmtliche übrige Stimmen sehr gesangvoll einhergehen und daß er und noch mehr Orl. Lasso trotz der herausgesuchtesten Schwierigkeiten schon ganze Tonsätze voll wirklichen Gesanges in allen Stimmen ertönen lassen, darauf wurde schon oben an seinem Orte hingewiesen. Ja Letzterer nähert sich der Kühnheit der Italiener am Meisten, indem er selbst die Grundmelodie über Bord wirft und sich auch diese nebst den übrigen Stimmen frei erfindet; wie denn überhaupt Orl. Lasso unter allen Tonsetzern derjenige sein dürfte, der zwar nicht direkt, nach Vorsatz und bestimmten Kunstgriffen, wohl aber unbewußt, durch seine Genialität, durch den einen freien Wurf seines ganzen Schaffens die deutsche Gesangmusik jener Zeit am Kräftigsten zur Freiheit hat entbinden helfen.

Am Schwächsten ist natürlich der Einfluß des italienischen Kunstgesanges auf das geistliche Lied, jedoch in einzelnen Zügen unzweifelhaft. Zunächst läßt man von der polyphonen Satzweise ab, die sich in den frühern Bearbeitungen, z. B. bei Öglin, Schöffer, Ott u. a. fast regelmäßig angewandt findet — Beispiele aus Öglin siehe bei Meister a. a. O. I. Anh. II. Nr. 2—6 — und behandelt den Choral überwiegend homophon, also mehr liedmäßig, mehr als geschlossenen, gleichmäßig fortschreitenden tenor, wie es ihm als Gemeindegesange zukam. Der fromme Choral sollte nicht mehr durch Künstlichkeit in Erstaunen setzen oder nur für geschulte Sänger ausführbar sein: durch Einfachheit, durch schönen Zusammenklang sollte er zugleich Würde athmen und Wohlgefallen erwecken. Und um dessen noch gewisser zu sein, verlegte man von nun an — was bisher nur ausnahmsweise versucht worden war — die Melodie aus dem verdunkelten Tenor in die Oberstimme. Einzelne Ansätze hierzu schon bei Senfl, sodann die entschiedenern Bestrebungen Jakob Meiland's (in den 70ger Jahren) und des gleichzeitigen le Maistre in den „Deutschen und Lateinischen Geistlichen Gesängen" (1577) hatten diesen Prozeß eingeleitet. Durchgreifend aber und entscheidend für alle Folgezeit that dies erst der Würtembergische Oberhofprediger Lucas Osiander in dem Werke: „50 geistliche Lieder und Psalmen mit 4 Singstimmen

auf Kontrapunkts Weise also gesetzt, daß eine ganze Christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann" (Tübingen, 1586). Er suchte den 1stimmigen Gesang der Gemeinde mit dem kunstmäßig gesetzten mehrstimmigen Choral des Sängerchors in der Weise zu verbinden, daß er die Gemeinde die Choralmelodie 1stimmig singen, den Sängerchor aber gleichzeitig den mehrstimmigen Tonsatz über die Choralmelodie ausführen ließ, so daß beide „fein bei einander bleiben und einen lieblichen concentus geben" konnten. Und von jetzt an richteten selbst Meister in der Polyphonie, wie Johannes Eccard (um 1600) in seinen „Geistlichen Liedern", ihr Hauptaugenmerk nicht mehr auf den kunstreichen Satzbau, sondern auf das Vorklingen der Melodie im Diskant; und in derselben einfachen Weise behandeln den Choral Michael Prätorius und Hermann Schein, beide gleichfalls um 1600, und werden dessen hauptsächlichste Pfleger. Von nun an ist der Sieg entschieden und wird aller Orten durchgeführt. In der Vorrede zum Eislebener Gesangbuch von 1598 heißt es z. B., das Buch sei so eingerichtet, daß „die Gemeine Chorstimme", d. h. die melodieführende, „in einem jeglichen Gesange im Discant behalten werde" (Meister a. a. O. I. S. 198).

Aber diese Verlegung der Melodie in die Oberstimme war ja nur dann überhaupt möglich, wenigstens kam sie nur dann zur Geltung, wenn man den Choral selbst einfach homophon setzte und ausführte. Und diese einfache Satzweise bleibt von nun an gleichfalls bis zu Ende unserer Periode die stehende: das Konstanzer Gesangbuch von 1613, Vogler's Katechismus von 1625, die Kölner „Sirenes symphoniacae" von 1678 u. a. enthalten fast nur homophone Tonsätze. Von Herm. Schein sehe man drei hierher gehörige religiöse Gesänge (aus dessen „Cantional" von 1627): „O Welt, ich muß dich lassen", „Mag ich Unglück nit widerstan", und „Herzlich thut mich verlangen" in Becker's „Hausmusik" S. 73, 77, 87; und aus der spätern Gesangbuch-Literatur (Konstanzer, Vogler, Sirenes) theilt Meister (a. a. O. I. Anh. II. Nr. 12—47) viele Beispiele mit.

Aber auch die Gefahren des italienischen Kunstgesanges, wie Modulationsreichthum und weltliche Süßigkeit drangen damals in den evangelischen Choral ein. Nicht genug, daß bei Eccard z. B. die Kirchentonart schon auf den Grundton bezogen ist und sich dadurch harmonische Einheit und Wohllaut über jedes einzelne Gesangstück verbreitet: nein, auch die Übergänge aus einer Tonart in eine andere sind beweglicher und flüssiger, moderner und eleganter, und erinnern stärker an die sinnlichen

Regungen irdischer Liebe und Leidenschaft, als dem kirchlich ernsten Choral dienlich ist.

Die Melodik ist begreiflicher Weise von jetzt an der Hauptgesichtspunkt der Tonsetzer. Man fing wieder an zu ahnen und ließ es auch in den Arbeiten selbst merken, daß in der Melodie die Existenz des Liedes beruhe und daß die Entwickelung doch vielleicht auf eine reinere Gestaltung desselben hinaus wolle, als der polyphon verworrene Tonsatz der alten Meister es war. Man fing an zu begreifen, daß die Melodie mehr sei als ein beliebiger Tongang, daß sie, um Kunstprodukt zu sein, eine irgendwie begrenzte Form haben müsse, daß sie einen Text zu singen, sehr positive Wortbegriffe irgendwie zum Ausdruck zu bringen habe u. s. w. Der deutsche Kunstgeist schien sich einmal wieder zu erinnern, daß ihm unter den musikalisch produktiven Völkern das Poetische, das Lyrische, der rhetorische Wortausdruck, die Darstellung der subjektiven Empfindung zugefallen sei. Dies Ziel zu erreichen, sinnt man auf Mittel und sucht den nur erst halb erkannten Forderungen der Sache von den verschiedensten Seiten Genüge zu thun; mit rührender Gründlichkeit erschöpft sich deutscher Scharfsinn an dieser schwierigen Aufgabe.

Auf Zweierlei ist dabei das Streben der Tonsetzer gerichtet: ein Mal, die Melodie für das Kunstlied überhaupt erst zu konstruiren, mechanisch entstehen zu lassen; sodann: diese Melodie auch sinnrichtig, textgemäß zu gestalten, den Wortinhalt im Gesange wirklich zum Ertönen zu bringen. Betreffs der Melodiegestaltung versuchen die meisten Komponisten — und es sind dies die naiven, weniger denkenden — die Melodie gleich in's Ganze zu schaffen, in einem Guß, als stetig fortlaufenden, bestimmt begrenzten Tongang hinzuwerfen, ungefähr in der Weise der Volksmelodien, bei deren Konception ja gleichfalls das Gefühl die leitende Kraft ist. Andere, mit mehr Bewußtsein von organischer Entstehung, setzten die Melodie stückweise aus kleinen, rhythmisch korrespondirenden Phrasen zusammen, indem sie diese eine Anzahl Male wiederholen und so einen Tongang erhalten, der dem alten Liedsatze mehr oder weniger ähnlich war. Denn dieser Liedsatz ist doch schließlich die unbewußte Norm, nach der sich alle, die naiven wie die reflektirenden Komponisten, richten; das Schema des alten Volksliedes schwebt ihnen unwillkührlich im Sinn und bestimmt ihre Konception, dies Schema, das im ganzen Umfange der bisherigen Tonkunst die einzige ausgeprägte Form war, das zugleich das einfachste Modell und Maß musikalischer Gestaltung enthielt, dies Schema, das tief psychologisch

begründet ſein mußte, ſonſt wäre es nicht ſo anſprechend geweſen, nicht ſo allgemein aufgenommen worden, ſonſt hätte es ſich nicht über ganze Völker verbreiten, ſich nicht die ganze wechſelvolle Geſchichte der Muſik hindurch lebendig erhalten können. Nach dem Naturrhythmus dieſes Schema's, nach der ihm zu Grunde liegenden pſychiſchen Geſetzmäßigkeit geſtalten die Komponiſten damals die junge Kunſtmelodie. Daher entſpricht dieſe denn auch in jeder Beziehung der Melodie des alten Volksliedes: der ſtrophiſche Bau, die rhythmiſche Wortaccentuation, die Geſammtſtimmung iſt auf beiden Seiten dieſelbe. Nur merkt man der Kunſtmelodie in ihrem weniger natürlichen Tonfluß, in ihrer tendenziöſen Wort- und Sylbenbehandlung mehr die Abſicht, die Mühe des künſtlich Gemachten an; es klingt noch eine leiſe Fremdheit, die Schüchternheit des erſten Verſuchs heraus; aber Struktur und Zuſchnitt ſind durchaus die des Volksliedes. Und hierbei iſt es von keinem Belang, ob die Komponiſten die Liedform direkt nachahmen und unverändert aufnehmen, oder ob ſie dieſelbe auf ihre kleinſte Einheit, die kurze Phraſe von wenigen Takten, zurückführen und aus mehren ſolchen Einheiten die Melodie formen. Das ſtillſchweigende Modell und das offen daliegende Reſultat iſt in beiden Fällen die traditionelle typiſche Liedſtrophe.

Bezüglich des Textausdrucks aber ſehen ſich die Komponiſten auf ihr eignes Gefühl, auf ihre ſelbſtändige Prüfung angewieſen, und ſind daher in dieſem Stücke ihre Beſtrebungen weniger übereinſtimmend, die Reſultate nicht überall gleich günſtig. Der Eine glaubt ſchon genug gethan zu haben, wenn er die Melodie mit italieniſchem Figurenſchmuck verſchnörkelt und zu inhaltloſen Läufen verflüchtigt, als könne der Text durch die bloße Menge der Töne, durch Dehnung in die Breite veranſchaulicht werden. Die denkendern und gründlichern Meiſter hingegen faſſen geradezu und zu allererſt den Worttext in's Auge und ſuchen vor Allem dieſem gerecht zu werden, indem ſie theils dieſelben Wörter ein Mal ſo, das andere Mal anders betonen und ſo ſelbſt erſt in's Klare zu kommen ſuchen, welche Betonung ſich als die richtigere und wirkſamere erweiſe, theils betonen ſie, ſchon mit klar erkannter Geſetzmäßigkeit, auch muſikaliſch die Wörter ſo, wie ſie metriſch accentuirt werden u. ſ. w.

Die Harmonie erfährt in dieſer neuen Entwickelungsphaſe den Umſchwung, daß ſie nicht mehr rückſichtslos nach ihren autonomen Geſetzen ſich aufbaut, wie im alten Tonſatz, ſondern daß die Grundtonart der Melodie auch diejenige des mehrſtimmigen Satzes wird, daß

die Akkorde auf die einzelnen Töne der Grundmelodie bezogen werden. Die Harmonie verlernt, sich als abgegrenztes Gebiet mit selbstgeschaffener, eigensinniger Gesetzmäßigkeit anzusehen, die sich auf die starre Systematik der Kirchentonarten gründete, ohne Rücksicht auf die schon in der Melodie schlummernde Harmonie und ohne auf dieser Grundlage ihre Akkordfortschreitungen dahinzuführen. Dafür fängt sie jetzt an, sich als von der Melodie abhängig, als die tiefere, stimmunggebende Füllung der Melodie zu betrachten und im Ganzen mit den Tonschritten der Melodie selbst gleichen Schritt zu halten. Jedes Tonstück bekommt von nun an eine Grundtonart im heutigen Sinne, auf welche sämmtliche Akkorde bezogen, von der sie nur die grundverwandten Seitenschritte sind. Hiermit ist die Oberherrschaft, die überwältigende Wirkung der Harmonie gebrochen. Bisher ein vielgestaltiges, bunt nach verschiedenen Seiten schillerndes Gebilde, wird sie von nun an ein gleichfarbiger Strom in geradem Lauf und auf gleichem Höhenniveau, ein Klangfluß von gleicher Stimmung und Wirkung. Von ihrer alten Mannigfaltigkeit und Fülle ablassend, wird sie dünner und eintöniger; ja zuletzt, indem die Melodie mehr und mehr zur Herrschaft gelangt und allein befriedigt, bleibt von der ganzen alten Harmoniepracht nur noch der dürftigste Apparat, der Akkord des Grundtons und der Quinte übrig.

Die eigentliche Aufgabe aber für die deutschen Tonsetzer bestand jetzt darin, daß sie sich *selbst* Melodien zu schaffen suchten — fürwahr nichts Leichtes, wenn man bedenkt, wie ausschließlich und sicher sie bisher am Gängelbande der alten Kirchen- und Volksmelodien gegangen waren.

Der erste für diesen Prozeß wichtige Tonsetzer ist *Jakob Meiland*; wenigstens ist er einer unter den frühesten, die ihren Gesängen eigne Melodien zu Grunde gelegt und diese schon mit Rücksicht auf sinnrichtige Wortbehandlung gebildet haben. In seiner wichtigsten Liedersammlung: „Newe auserlesene Teutsche Liedlein mit fünff vnd vier Stimmen" (Zwickau, 1569) finden sich eine Menge von bekannten *Volksliedtexten*, wie sie schon in den Forster'schen Sammlungen und sonst vorkommen, aber keine einzige *Volksliedmelodie*, trotzdem sich solche gerade damals zur reichsten Fülle angesammelt hatten; sämmtliche Tonsätze sind über unbekannte, noch nicht gehörte Melodien gebaut, die allerdings weder die Lieblichkeit noch die Kraft des Volksgesanges haben — diese Melodien können unmöglich etwas Anderes sein, als Originalerfindungen des Tonsetzers selbst. Sehr sichtbar ist daran, wie gesagt, das Streben

nach richtiger Textdeklamation, wofür Meiland, gleich andern Meiſtern ſeiner Zeit, z. B. Senfl, ſich durch Bearbeitung altlateiniſcher Dichtungen geübt hatte. Und in der That konnte es kein inſtruktiveres, kein zwingenderes Mittel für verſtändige Wortbehandlung geben, als dieſe metriſch ausgeprägten, mit dem ſtark markirten Unterſchiede langer und kurzer Sylben dahinſchreitenden Verſe; ohne deren bildenden Zwang würden die deutſchen Tonſetzer kaum zu der gleichen Sicherheit der Textdeklamation gekommen ſein, wie wir ſie von jetzt an häufiger in ihren Arbeiten wahrnehmen — ein Gewinn der wiedererwachten Alterthumsſtudien für die Geſangmuſik, der in der ausſchließlich philologiſchen Betrachtung dieſes Gegenſtandes wohl kaum ſchon gehörig gewürdigt worden iſt. Durch beide Verdienſte, originale Melodieerfindung wie ſingemäße Wortbehandlung, eröffnet Meiland nicht unwürdig die Reihe der ſelbſtändig producirenden Meiſter.

Maſſiver ſo zu ſagen und mehr en bloc gingen diejenigen Tonſetzer zu Werke, welche beſtimmte Geſanggattungen des Auslandes zum Vorbild nahmen und nachahmten. Dieſe Männer hatten nicht bloß das lebhafteſte Gefühl von der Schwierigkeit der Melodieerfindung und von ihrem eignen Unvermögen, ſondern zugleich den richtigen Spürſinn für die rechte Hülfe. Italien ſei — das ſagten ſie ſich — der rettende Anker in der Noth, der beredte Lehrmeiſter und Vorſänger der geſuchten Melodie; auf deſſen Stimme zu horchen, deſſen bewunderte Geſänge nachzuahmen, müſſe der ſicherſte Wegweiſer zum Ziele ſein.

Zweierlei Gattungen des italieniſchen Kunſtgeſanges waren es vornehmlich, an welche ſich deutſche Verlegenheit damals anklammerte: das langgebaute, kunſtreiche Madrigal, deſſen Anlage auch den größern Kanzonen, Villanellen u. ſ. w. zu Grunde lag, und das kleine, liedmäßige Tanzballett — alſo dieſelben beiden Gattungen, deren einer oder anderer ſich all die kleinen Species des italieniſchen Kunſtgeſanges einordneten. Die erſte Richtung iſt im deutſchen Liede durch die „teutſchen Villanellen“ oder „Napolitanen“, die zweite durch die „Däntz und Liedlein“ repräſentirt.

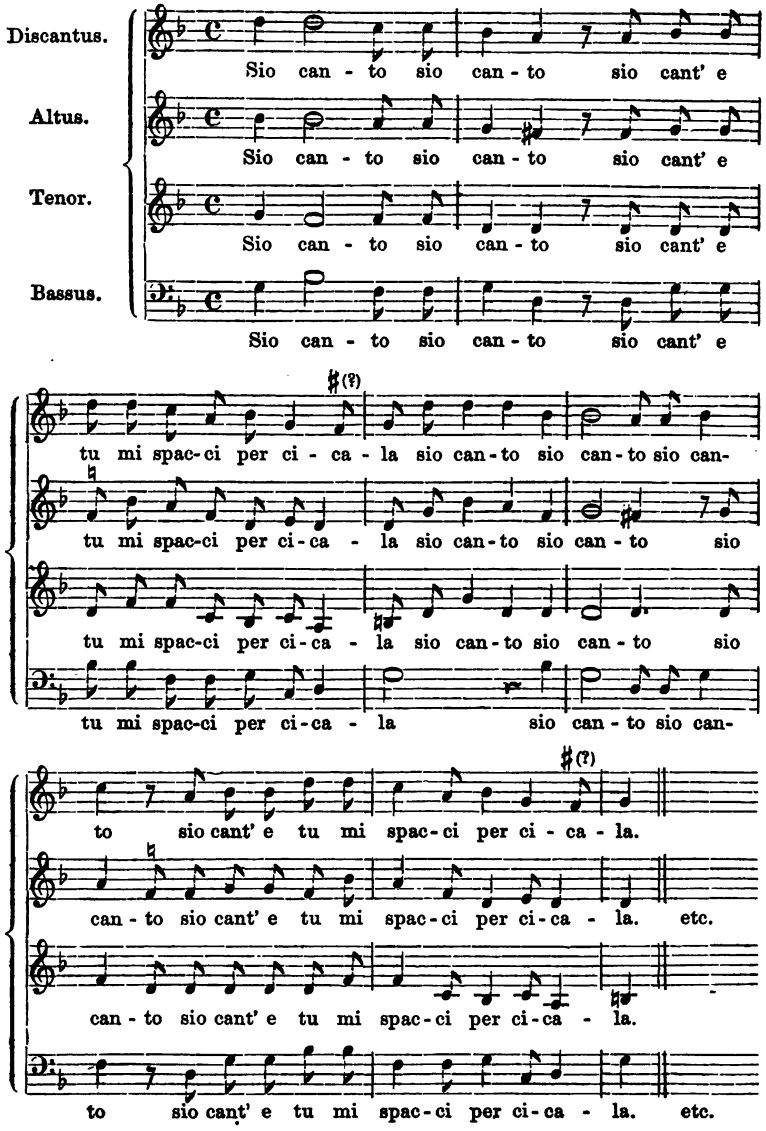
Schon vor 1550, beſonders aber erſt in den 60ger bis 80ger Jahren des 16ten Jahrhunderts geſchieht es, daß eine Anzahl der damals erſcheinenden „teutſchen Lieder“ auf dem Titel den Zuſatz führt: „nach Art der welſchen Villanellen“, („Napolitanen“, „Madrigals“, „Canzonetten“ u. ſ. w.); und auch in der beſcheidnen Anzahl von drei oder wohl

gar nur zwei Stimmen ſchließen ſich dieſe „teutſchen Lieder“ an das ſüdliche Original an und heißen daher nicht ſelten auch „Tricinia“ und „Bicinia“, d. h. Geſänge für 3 oder 2 Stimmen. Hier ſind nun beſonders zwei Männer mit Auszeichnung zu nennen, welche die Muſikgeſchichte als die bei Weitem fruchtbarſten Komponiſten in dieſer neuen Liedvariation rühmt, nämlich Jakob Regnart (um 1550), der, von Geburt ein Niederländer, Vicekapellmeiſter Kaiſer Maximilian's II. und ſpäter Rudolf's II. war; und der weniger bekannte Leonhard Lechner, Regnart's Zeitgenoſſe; beide erſchöpfen, mit ſtaunenswürdiger Einſeitigkeit, in dieſer Gattung beinahe ihre ganze produktive Ader, indem ſie faſt nur Lieder dieſer einzigen Gattung geben. Jeder von ihnen hat eine lange Reihe „Newe teutſche Lieder“ oder „Kurtzweilige teutſche Lieder zu dreyen Stimmen nach Art der Neapolitanen oder welſchen Villanellen“ hinter ſich dreingezogen, ſämmtlich zu Nürnberg und München zwiſchen 1570 und 1600 erſchienen und nahe an hundert einzelne Geſänge enthaltend. Einige darunter führen, wie erwähnt, den Titel „Tricinia“ oder „Bicinia“, andere nennen ſich „Threni amorum“, andere „Canzone italiane“ u. ſ. w., und ſelbſt eine 2te Auflage iſt bei mancher dieſer höchſt beliebten Sammlungen nöthig geworden. An dieſe beiden Hauptvertreter ſchließen ſich dann noch le Maiſtre mit 3 Villotten, die den Anhang zu ſeiner „Battaglia Taliana“ bilden, Joachim v. Burck mit „XX Odae sacrae ad imitationem italicarum villanescarum“ (Erfurt, 1572), Scandellus mit den „Canzone Napolitane“ (Nürnberg, 1566 und 1586), Hans Leo Haßler mit „XXXIV Canzonette a quattro voci“ (Nürnberg, 1590), bis die Reihe noch weiter hinaus ſich in unbedeutende Geiſter verläuft, wie Brechtl, Gumpeltzhaimer u. A. Daß ſie jedoch noch nicht ſobald ausgeſtorben, beweiſt ihr Vorkommen ſelbſt noch im folgenden Jahrhundert, wo z. B. Rauwach derartige Geſangſtücke unter dem Titel herausgab: „Erſter Theil Teutſcher Villanellen mit 1. 2. und 3. Stimmen, auf die Tiorba, Laute, Clavicymbel und andere Instrumenta gerichtet geſtellet und in Druck geben durch Johann Rauwachen, Chürfl. Durchl: zu Sachßen Kammer Musicum. Dreßden. 1.6.2.7.“

Nach Stoffen und Texten ſind die früheren Bicinien und Tricinien (ſchon 1542 und 1545) noch aus geiſtlichen und weltlichen gemiſcht; es giebt „Tricinia sacra“ und in derſelben Gattung auch „liebliche amoroſiſche Geſänge mit ſchönen poetiſchen Texten verziert“. Die eigentlichen Lieder dagegen, die „teutſchen Villanellen“, „Neapolitanen“ u. ſ. w. haben

durchgängig weltlichen, meiſt erotiſchen Inhalt; Scandellus' „Canzoni Napolitane“ z. B. ſind Liebes- und Klaggeſänge mit Ausrufungen und Verwünſchungen, wie folgende: „O Dio che pena“, „Tu sei la causa“, „O dolce, o dolce“, „Sia maladet amor“, „Core mio bello“, „Donna crudel“ u. ſ. w.

Muſikaliſch betrachtet, können dieſe Lieder nur Kunſtgeſang ſein, nach Melodie und Begleitungsſtimmen nur Erfindung des Komponiſten. „Nach Art der welſchen Villanellen“ gemacht, mußten ſie natürlich von den beliebten Melodien des deutſchen Volks- und Kirchengeſanges abſehen, da dieſe weder auf italieniſche noch auf deutſche Kunſttexte paßten, und ſich dafür Melodien erfinden, die wo möglich etwas von der Leichtigkeit, von dem Wohllaut italieniſcher Geſangweiſe an ſich trugen. Auf deutſche Volkslieder gebaut, würden die Geſänge nimmer „nach Art der welſchen“ geworden ſein; das konnten ſie nur, wenn ſie die gefällige Melodie und Stimmenführung, den muntern Rhythmus, den homophonen Gleichſchritt der Stimmen, die Kürze und Klarheit der Anlage von den italieniſchen Vorbildern herübernahmen. Jedoch iſt dieſer Verſuch noch kein ſehr glücklicher; ſelbſt Scandellus' „Canzoni Napoletane“ ziehen ſich noch ganz in den langen, ausdrucksloſen Tongängen des ältern Satzes dahin und ſind nur ſelten von einer melodiöſen Kantilene unterbrochen; man hört es ihnen an, daß das Zeitalter anſprechender, gefühlsverſtändlicher Melodik für Deutſchland noch nicht gekommen war. Auch die Rhythmik iſt noch nicht die naturgemäße des Volksgeſanges, des vernünftigen Wortvortrags, ſondern noch vielfach durch Synkopen entſtellt. Wenn dennoch ein Nachhall der alten Liedſtrophe aus dieſen Geſängen klingt, indem ſie häufig aus 2 Theilen beſtehen, jeder mit Wiederholung der Melodie, ſo berührt ſich hier deutſcher und italieniſcher Satzbau, da bekanntlich der deutſche Geſang die Liedſtrophe urſprünglich beſaß und der italieniſche ſie entweder von jenem überkommen hatte oder von ſeiner Dichtung her nach einer ähnlichen Zweitheilung geformt war. Dagegen iſt es eine direkte Kopie des italieniſchen Originals, wenn manche unter den deutſchen Liedern mit dem Tanzlied-Refrain Fa la la, la la la u. ſ. w. ſchließen. Folgender Anfang einer „Canzone Napoletane“ von Scandellus aus: „El primo libro de le Canzoni Napolitane a IIII voci, composti per Messer Antonio Scandello“ (Nürnberg, 1566. Nr. 1) wird den Leſer durchaus nicht ſo entzücken, wie er es von einem italieniſchen Liede oder einem ihm nachgebildeten erwartet.



Förmlich unerquicklich, obgleich ſie doch ſchon dem folgenden Jahrhundert angehören, ſind die erwähnten „Teutſchen Villanellen“ von Rautwach. Ein-, zwei- und dreiſtimmig mit untergelegtem Baß, ſtoßen ſie ein modernes Ohr durch ihre fremdartigen, unmelodiſchen Weiſen, ſowie durch die Monotonie ihrer Geſammthaltung — die Geſänge gehen faſt ohne

ein Zuwachs an Gattungen, an kleinen Varietäten, an freierer Handhabung der kontrapunktiſchen Methode im deutſchen Liede erſichtlich. Neue Arten von Liedern tauchen auf; geiſtliche und weltliche Tonſtücke werden von einem und demſelben Meiſter in der umfaſſendſten Weiſe gleichmäßig bearbeitet, aber in den Sammlungen meiſtens ſtreng von einander geſchieden; die homophone und die polyphone Satzweiſe wird mit gleicher Fertigkeit und mit der richtigen Erkenntniß ihrer beiderſeitigen Anwendbarkeit gehandhabt; auch eine Vorliebe für weltliche, ſcherzhafte Texte, ſowie das Zurücktreten des bisher reichgepflegten ſtrengen „Motetts“ iſt von jetzt an deutlich wahrzunehmen.

Am Unverkennbarſten aber iſt die Abnahme im Gebrauch von Volksweiſen, auf deren Grundlage die frühern Meiſter ihre Tonſätze aufgebaut hatten, und ſtatt ihrer kommen Melodien zum Vorſchein, die bis jetzt noch nirgends gehört worden waren und die auch einen andern Schnitt, einen andern Charakter hatten, als die bisher gebräuchlichen. Höchſtens die Texte hatten noch einen volksthümlichen Urſprung und Anklang, und ſolche gerade lieben und ſuchen auch jetzt noch die Komponiſten; aber die Melodien ſind völlig neu, ſind künſtlicher und gemachter und dabei doch einförmiger und ausdrucksloſer, als die frühern. Man darf hieraus allerdings noch nicht ſchließen, daß das deutſche Volkslied damals ſchon zum Schweigen gekommen oder in der Liebe des Volkes erkaltet ſei. Wohl aber wird man das natürlich finden, daß nach der friſchen Begeiſterung der Reformationsepoche ſich auch des Volksgeiſtes, wie aller Stände und Geiſtesgebiete, eine gewiſſe Schlaffheit und Unproduktivität bemächtigt habe und ſchon damals der Anfang zu jener Dürftigkeit und Dürre in Dichtung und Geſang eingetreten ſei, die ſich dann unter der ſocialen Auflöſung des folgenden Jahrhunderts auf das Beklagenswertheſte an den Tag legte. Der wahre Grund für das Zurücktreten der Volksmelodie liegt vielmehr in dem anders gewordenen Geiſte der Zeit, in dem durch die lange Übung erſtarkten Selbſtgefühl der Muſiker, in ihrem Streben, ſich die Melodien, die ihnen bisher der Kirchen- und Volksgeſang willig und reichlich dargeboten hatte, von nun an ſelbſt zu erfinden und dadurch der Melodik mehr Sangbarkeit, den Tonſtücken im Ganzen mehr Gewandtheit, mehr Schönheit zu verleihen. Dies Streben verrieth ſich ſchon in einigen Tonſätzen Senfl's und Arnold's von Bruck, die mitunter, und gewiß abſichtslos, eine 2te Melodie neben der eigentlichen Liedmelodie erhalten hatten. Das Bemühen aber, jede einzelne Stimme des Ton-

satzes zu einer selbständigen Melodie zu erheben, lag dem le Maistre'schen „Quodlibet" zu Grunde; und ganz richtig entnahm er die Melodien dem Volksgesange, da er selbst eigne noch nicht schaffen konnte, während der gewandtere Franzose Jannequin schon sämmtliche Melodien seiner stimmenreichen Sätze selbständig erfand. Daß ferner bei Scandellus neben der melodieführenden Grundstimme schon sämmtliche übrige Stimmen sehr gesangvoll einhergehen und daß er und noch mehr Orl. Lasso trotz der herausgesuchtesten Schwierigkeiten schon ganze Tonsätze voll wirklichen Gesanges in allen Stimmen ertönen lassen, darauf wurde schon oben an seinem Orte hingewiesen. Ja Letzterer nähert sich der Kühnheit der Italiener am Meisten, indem er selbst die Grundmelodie über Bord wirft und sich auch diese nebst den übrigen Stimmen frei erfindet; wie denn überhaupt Orl. Lasso unter allen Tonsetzern derjenige sein dürfte, der zwar nicht direkt, nach Vorsatz und bestimmten Kunstgriffen, wohl aber unbewußt, durch seine Genialität, durch den einen freien Wurf seines ganzen Schaffens die deutsche Gesangmusik jener Zeit am Kräftigsten zur Freiheit hat entbinden helfen.

Am Schwächsten ist natürlich der Einfluß des italienischen Kunstgesanges auf das geistliche Lied, jedoch in einzelnen Zügen unzweifelhaft. Zunächst läßt man von der polyphonen Satzweise ab, die sich in den frühern Bearbeitungen, z. B. bei Öglin, Schöffer, Ott u. a. fast regelmäßig angewandt findet — Beispiele aus Öglin siehe bei Meister a. a. O. I. Anh. II. Nr. 2—6 — und behandelt den Choral überwiegend homophon, also mehr liedmäßig, mehr als geschlossenen, gleichmäßig fortschreitenden tenor, wie es ihm als Gemeindegesange zukam. Der fromme Choral sollte nicht mehr durch Künstlichkeit in Erstaunen setzen oder nur für geschulte Sänger ausführbar sein: durch Einfachheit, durch schönen Zusammenklang sollte er zugleich Würde athmen und Wohlgefallen erwecken. Und um dessen noch gewisser zu sein, verlegte man von nun an — was bisher nur ausnahmsweise versucht worden war — die Melodie aus dem verdunkelten Tenor in die Oberstimme. Einzelne Ansätze hierzu schon bei Senfl, sodann die entschiedenern Bestrebungen Jakob Meiland's (in den 70ger Jahren) und des gleichzeitigen le Maistre in den „Deutschen und Lateinischen Geistlichen Gesängen" (1577) hatten diesen Prozeß eingeleitet. Durchgreifend aber und entscheidend für alle Folgezeit that dies erst der Würtembergische Oberhofprediger Lucas Osiander in dem Werke: „50 geistliche Lieder und Psalmen mit 4 Singstimmen

auf Kontrapunkts Weise also gesetzt, daß eine ganze Christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann" (Tübingen, 1586). Er suchte den 1stimmigen Gesang der Gemeinde mit dem kunstmäßig gesetzten mehrstimmigen Choral des Sängerchors in der Weise zu verbinden, daß er die Gemeinde die Choralmelodie 1stimmig singen, den Sängerchor aber gleichzeitig den mehrstimmigen Tonsatz über die Choralmelodie ausführen ließ, so daß beide „fein bei einander bleiben und einen lieblichen concentus geben" konnten. Und von jetzt an richteten selbst Meister in der Polyphonie, wie Johannes Eccard (um 1600) in seinen „Geistlichen Liedern", ihr Hauptaugenmerk nicht mehr auf den kunstreichen Satzbau, sondern auf das Vorklingen der Melodie im Diskant; und in derselben einfachen Weise behandeln den Choral Michael Prätorius und Hermann Schein, beide gleichfalls um 1600, und werden dessen hauptsächlichste Pfleger. Von nun an ist der Sieg entschieden und wird aller Orten durchgeführt. In der Vorrede zum Eislebener Gesangbuch von 1598 heißt es z. B., das Buch sei so eingerichtet, daß „die Gemeine Chorstimme", d. h. die melodieführende, „in einem jeglichen Gesange im Discant behalten werde" (Meister a. a. O. I. S. 198).

Aber diese Verlegung der Melodie in die Oberstimme war ja nur dann überhaupt möglich, wenigstens kam sie nur dann zur Geltung, wenn man den Choral selbst einfach homophon setzte und ausführte. Und diese einfache Satzweise bleibt von nun an gleichfalls bis zu Ende unserer Periode die stehende: das Konstanzer Gesangbuch von 1613, Vogler's Katechismus von 1625, die Kölner „Sirenes symphoniacae" von 1678 u. a. enthalten fast nur homophone Tonsätze. Von Herm. Schein sehe man drei hierher gehörige religiöse Gesänge (aus dessen „Cantional" von 1627): „O Welt, ich muß dich lassen", „Mag ich Unglück nit widerstan", und „Herzlich thut mich verlangen" in Becker's „Hausmusik" S. 73, 77, 87; und aus der spätern Gesangbuch-Literatur (Konstanzer, Vogler, Sirenes) theilt Meister (a. a. O. I. Anh. II. Nr. 12—47) viele Beispiele mit.

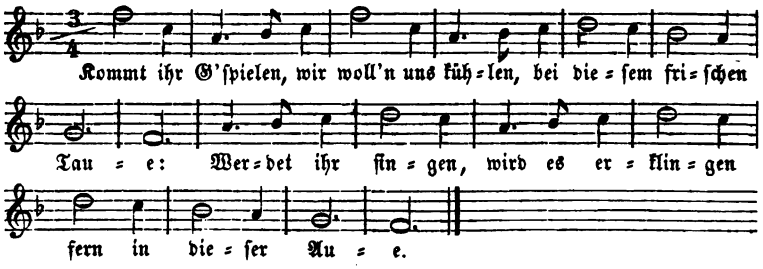
Aber auch die Gefahren des italienischen Kunstgesanges, wie Modulationsreichthum und weltliche Süßigkeit drangen damals in den evangelischen Choral ein. Nicht genug, daß bei Eccard z. B. die Kirchentonart schon auf den Grundton bezogen ist und sich dadurch harmonische Einheit und Wohllaut über jedes einzelne Gesangstück verbreitet: nein, auch die Übergänge aus einer Tonart in eine andere sind beweglicher und flüssiger, moderner und eleganter, und erinnern stärker an die sinnlichen

Regungen irdischer Liebe und Leidenschaft, als dem kirchlich ernsten Choral dienlich ist.

Die Melodik ist begreiflicher Weise von jetzt an der Hauptgesichtspunkt der Tonsetzer. Man fing wieder an zu ahnen und ließ es auch in den Arbeiten selbst merken, daß in der Melodie die Existenz des Liedes beruhe und daß die Entwickelung doch vielleicht auf eine reinere Gestaltung desselben hinaus wolle, als der polyphon verworrene Tonsatz der alten Meister es war. Man fing an zu begreifen, daß die Melodie mehr sei als ein beliebiger Tongang, daß sie, um Kunstprodukt zu sein, eine irgendwie begrenzte Form haben müsse, daß sie einen Text zu singen, sehr positive Wortbegriffe irgendwie zum Ausdruck zu bringen habe u. s. w. Der deutsche Kunstgeist schien sich einmal wieder zu erinnern, daß ihm unter den musikalisch produktiven Völkern das Poetische, das Lyrische, der rhetorische Wortausdruck, die Darstellung der subjektiven Empfindung zugefallen sei. Dies Ziel zu erreichen, sinnt man auf Mittel und sucht den nur erst halb erkannten Forderungen der Sache von den verschiedensten Seiten Genüge zu thun; mit rührender Gründlichkeit erschöpft sich deutscher Scharfsinn an dieser schwierigen Aufgabe.

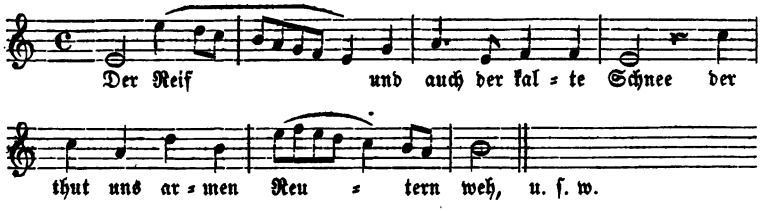
Auf Zweierlei ist dabei das Streben der Tonsetzer gerichtet: ein Mal, die Melodie für das Kunstlied überhaupt erst zu konstruiren, mechanisch entstehen zu lassen; sodann: diese Melodie auch sinnrichtig, textgemäß zu gestalten, den Wortinhalt im Gesange wirklich zum Ertönen zu bringen. Betreffs der Melodiegestaltung versuchen die meisten Komponisten — und es sind dies die naiven, weniger denkenden — die Melodie gleich in's Ganze zu schaffen, in einem Guß, als stetig fortlaufenden, bestimmt begrenzten Tongang hinzuwerfen, ungefähr in der Weise der Volksmelodien, bei deren Konception ja gleichfalls das Gefühl die leitende Kraft ist. Andere, mit mehr Bewußtsein von organischer Entstehung, setzten die Melodie stückweise aus kleinen, rhythmisch korrespondirenden Phrasen zusammen, indem sie diese eine Anzahl Male wiederholen und so einen Tongang erhalten, der dem alten Liedsatze mehr oder weniger ähnlich war. Denn dieser Liedsatz ist doch schließlich die unbewußte Norm, nach der sich alle, die naiven wie die reflektirenden Komponisten, richten; das Schema des alten Volksliedes schwebt ihnen unwillkührlich im Sinn und bestimmt ihre Konception, dies Schema, das im ganzen Umfange der bisherigen Tonkunst die einzige ausgeprägte Form war, das zugleich das einfachste Modell und Maß musikalischer Gestaltung enthielt, dies Schema, das tief psychologisch

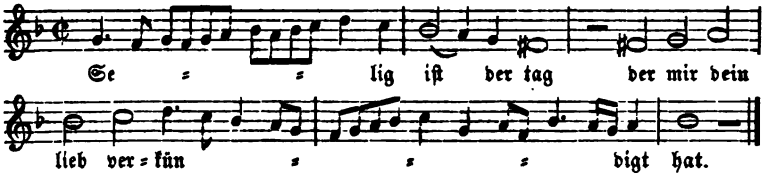
Auffallend melodiös dagegen, ſo daß man lebhaft an ausländiſchen Einfluß erinnert wird, iſt folgender deutſche Tanz, der der Zeit nach zwiſchen die beiden obigen, nämlich in's Jahr 1630 fällt (aus: „Relation von dem herrlichen Actu Oratorio" u. ſ. w. Coburgk, 1630. Becker, „Lieder und Weiſen" I. S. 25).



Weniger die Melodie als Ganzes in's Auge faſſend — was die bisher genannten Meiſter thaten — als vielmehr den einzelnen Seiten derſelben mit ſcharfer Tendenz und zierlichen Griffen zu Leibe gehend, ſuchen andere Tonſetzer die Geſtaltung ſelbſtändiger Melodien zu bewerkſtelligen. Sogleich der erſte unter ihnen, Melchior Franck (c. 1580—1639) verfährt hierbei ebenſo genial als gewaltthätig. Franck iſt unſtreitig einer der vielſeitigſten und fruchtbarſten Tonkünſtler aller Zeiten, bei dem ſeit 1600 faſt kein Jahr verging, wo er nicht ein oder mehre neue Werke veröffentlicht hätte: ein elaſtiſches Genie, in welchem ſich die verſchiedenartigſten Geiſter tummelten, ein Meiſter im kirchlichen wie im weltlichen Styl, Verfaſſer von „Bußpſalmen" und „Grabgeſängen", wie von „luſtigen Täntzen", „frölichen Convivien" und ſogar — horribile dictu — einem „Muſicaliſchen Grillenvertreiber"; auch ſelbſtändige Inſtrumentalkompoſitionen, z. B. 4ſtimmige „Intraden, Paduanen und Galliarden" liegen von ihm vor. Speciell in Bezug auf das Lied hat er ſich in allen zu ſeiner Zeit gebräuchlichen Varietäten mit Auszeichnung verſucht; wir haben von ihm den „Muſicaliſchen Bergkreyhen zu 4 Stimmen (1602), die 4ſtimmigen „Reuter Liedlein" (1603), 4ſtimmige „Teutſche Geſänge und Täntze" (1605), die 4—8ſtimmige „Muſica-

lische Frölichkeit" (1610), die 4- und 5stimmigen „Lustigen Teutschen Gesänge" (1614), ein „Teutsches fröliches Convivium" (1621), ganze Sammlungen von „Quodlibets" (1604, 1613, 1622), darunter auch ein „Ferculum Quodlibeticum" u. s. w. Schon aus diesen burschikosen Titeln erräth man, daß sich Franck zum Liede und speciell zur alten Originalmelodie des Volksliedes ziemlich revolutionär gestellt haben wird. Und in der That ist bei ihm, z. B. in dem „Bergkreyhen", in den „Reuter Liedlein" u. a. keine Spur mehr von Pietät gegen die altehrwürdigen Volksweisen: die Volksmelodie als stetig fortlaufende, geschlossene Tonreihe ist ihm vollständig abhanden gekommen, und dafür macht er etwas ganz Anderes, etwas durchaus Modernes, Weltliches aus ihr, indem er sie mit all den Neuerungen überschüttet, zu denen der freier gebaute Kunstgesang Italiens die deutschen Tonsetzer damals zuerst anreizte. Wenn die ältern Tonsetzer von der Originalgestalt der Volksmelodie abwichen, so geschah es in der maßvollsten Weise und immer noch im Charakter des Originals, sie ließen der Melodie die kirchlich anklingende Würde oder den schlichten Volkston. Franck dagegen, mit der alten Melodie äußerst willkührlich umspringend, biegt deren geradgestreckte Gestalt nach allen Seiten aus und löst sie vermittelst des neu erfundenen „contrapunto colorato" zu lauter Schnörkeln und Läufen auf, so daß man hinter dem welschen Aufputz die alten bekannten Züge gar nicht wieder findet: von ihrer Würde, ihrer Kraft, oder anderseits von ihrer Einfachheit und Anmuth ist den Melodien nicht das Mindeste geblieben. In dem löblichen Bestreben, der Liedmelodie die neuen Errungenschaften des italienischen Kunstgesanges zu Gute kommen zu lassen, wird sie zu einem steifen Schnörkel gekräuselt, zur leeren Phrase aufgeblasen, in der ebenso sehr die technische Bravour, wie die Veräußerlichung und Alleinherrschaft der spätern Melodik vorgebildet liegt. Wer will z. B. aus Tonfiguren, wie folgenden, noch irgend eine Spur von der ursprünglichen Gestalt der Melodie heraushören? Wer will darin Ersatz für die verloren gegangene Kraft oder Einfalt des Liedes finden?

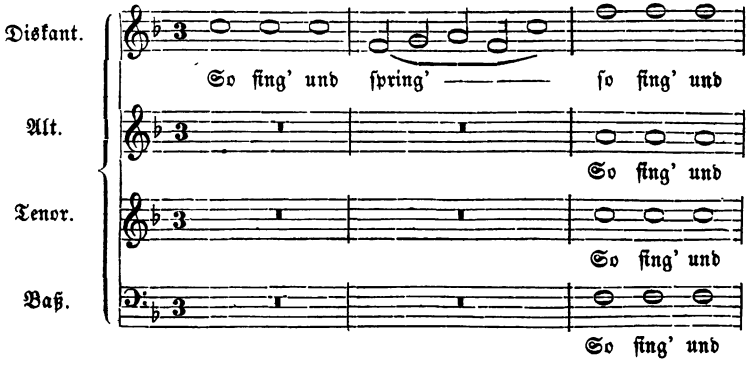


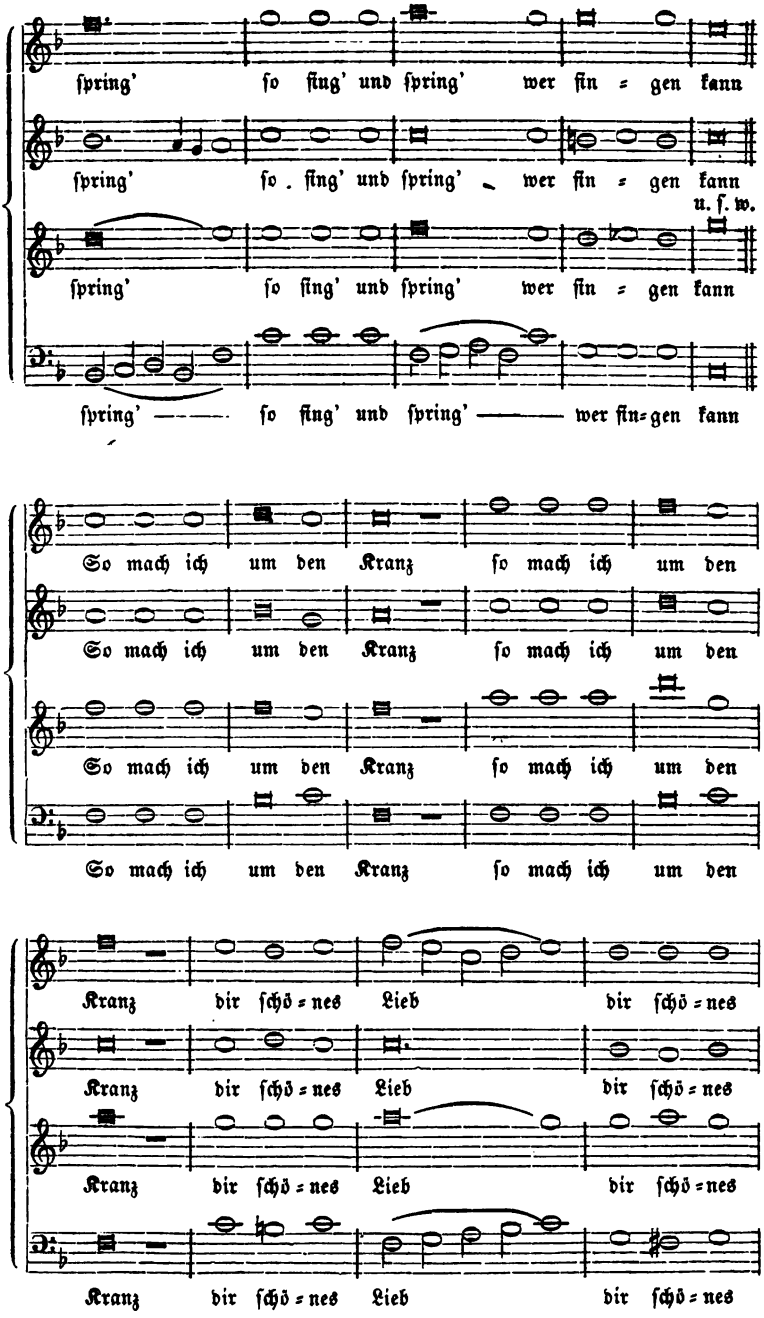


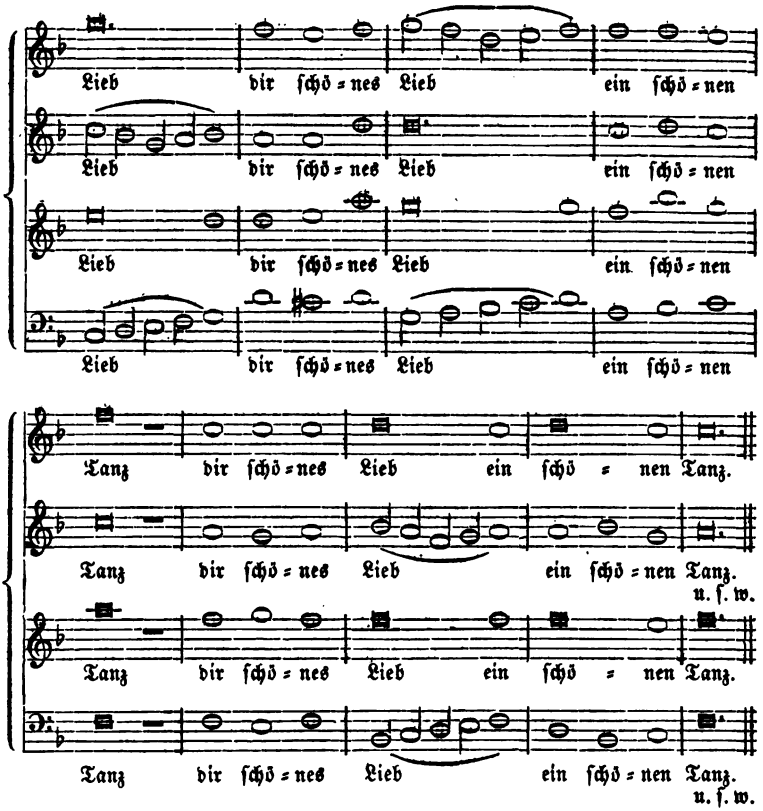
Den Meiſter mag das ehrenhafteſte Streben bei dieſen Operationen geleitet haben; aber dieſer Verſuch einer Fortbildung der Liedmelodie war der alleroberflächlichſte, der allergefährlichſte.

Glücklicher experimentirte der geniale Abenteurer mit der Melodie, indem er ſie von Grund aus neu zu ſchaffen, ſie aus ihrem kleinſten Atome entſtehen zu laſſen und zuſammenzufügen unternahm. Und hier traf Franck mit einem andern, für denſelben Prozeß wichtig werdenden Muſiker, nämlich mit Valentin Hausmann zuſammen, der von ganz denſelben Beſtrebungen beſeelt war, und das kleine Tanzlied bot ſich ihnen als das Objekt, als das beſcheidene Arbeitsfeld dar, auf dem ſie ihre beiderſeitigen Konſtruktionsverſuche anſtellen konnten: denn dies hatte den klarſten Rhythmus, den geringſten Umfang und eine Anlage, die darauf hingewieſen war, ſich aus der kleinſten Einheit, nämlich aus der ein- oder mehrtaktigen Phraſe und deren einfacher Wiederholung zuſammenzuſetzen. Hausmann's ſämmtliche Kompoſitionen ſind aus dieſer Tendenz hervorgegangen, ſind nur Tanzlieder unter wechſelnder Geſtalt und Benennung. Die „Newen lieblichen Melodien unter neue teutſche weltliche Texte, deſſ mehrern theils zum Tantze zu gebrauchen“ (Nürnberg, 1598) wurden ſchon oben erwähnt. Andere hierher gehörige Liederwerke ſind: „Newe teutſche weltliche Lieder mit fünff vnd ſechs Stimmen“ (Nürnberg, 1592), „Fasciculus newer Hochzeit vnd Brautlieder (Nürnberg, 1602), „Muſikaliſch teutſche weltliche Geſänge“ u. ſ. w. (Nürnberg, 1608), endlich die wiederholten „Extracte“ theils aus ſeinen eigenen Liedern, theils aus italieniſchen Villanellen und Napolitanen, Madrigalen, Kanzonetten u. ſ. w. Hausmann's Tanzlieder kopiren nämlich ganz naturgetreu den Tanz, wie er aus einem und demſelben Schritt, aus einer einzigen Drehung in gleichförmiger Wiederholung zu Stande kommt, indem auch ſie ein ganz kurzes rhythmiſches Motiv, oder einige ſolcher, zur Grundlage nehmen und ſich durch mehrmalige Aneinanderreihung deſſelben zuſammenfügen. Ganz analog verfuhr nun auch Franck, wenn er die Liedmelodie ebenfalls aus ſolch kleinen Sätzchen, die melodiſch wie rhythmiſch einander entſprachen, entſtehen ließ. Dies kleinſte Atom der

muſikaliſchen Liedform hatte ſchon den Volksliedmelodien als Ureinheit zu Grunde gelegen, aus ihm hatten ſie ſich, in direkt wiederholender oder ähnlich nachahmender Weiſe gebildet; auch die Melodie des Kunſtliedes konnte keinen andern Anfang nehmen, aus keinem einfachern Keime ſich entwickeln, als aus dieſem. Außerdem bot dieſe kleine Phraſe den Vortheil, daß ſie durch ihre prägnante Kürze einzelne Textſtellen ſchärfer hervorheben, maleriſcher zeichnen und, da jedes Sätzchen an ſeiner Stelle daſſelbe that, den Text im Ganzen wahrer und ſprechender wiedergeben konnte. Dieſe kleine melodiſche Phraſe, die uns gegenwärtig als ſo unendlich einfach, ja als etwas ſo Selbſtverſtändliches erſcheint, daß wir ſie gar nicht mehr beachten und es uns nicht als möglich denken können, daß alle größern muſikaliſchen Formen aus dieſem kleinen Gliede erwachſen ſein ſollen — ſie wurde jetzt faktiſch erfunden und mit ihr der erſte Bauſtein zur Grundlegung des Kunſtliedes gewonnen; der Ruhm der Erfindung aber gebührt den beiden Genannten, Hausmann und Franck. So ſind z. B. in den beiden folgenden Bruchſtücken eines Franck'ſchen Tanzliedes (aus den angeführten „Reuter Liedlein" von 1603. Reißmann „Das deutſche Lied" Muſ. Beil. S. 16 ff.) die wenigen Noten auf die Anfangsworte: „So ſing' und ſpring'" das durchgehende Motiv durch das ganze Lied, überall kehrt es wieder, aus ihm ſetzt ſich das ganze Geſangſtück zuſammen; und außerdem kommen durch dies Motiv all die betreffenden Stellen, die durch ihre metriſche Stellung im Gedicht jenen Anfangsworten entſprechen, z. B. die ſpätern Worte: „So mach ich um", „Dir ſchönes Lieb", nicht bloß zu ſehr beſtimmtem Ausdruck, ſondern das Lied ſelbſt erhält dadurch eine innere Gleichmäßigkeit und Rundung, die ihm gerade als Kunſtprodukt, als Kunſtlied weſentlich war.




ſpring' ſo ſing' und ſpring' wer ſin = gen kann
ſpring' ſo . ſing' und ſpring' wer ſin = gen kann
u. ſ. w.
ſpring' ſo ſing' und ſpring' wer ſin = gen kann
ſpring' ——— ſo ſing' und ſpring' ——— wer ſin=gen kann
So mach ich um den Kranz ſo mach ich um den
So mach ich um den Kranz ſo mach ich um den
So mach ich um den Kranz ſo mach ich um den
So mach ich um den Kranz ſo mach ich um den
Kranz dir ſchö = nes Lieb dir ſchö = nes
Kranz dir ſchö = nes Lieb dir ſchö = nes
Kranz dir ſchö = nes Lieb dir ſchö = nes
Kranz dir ſchö = nes Lieb dir ſchö = nes



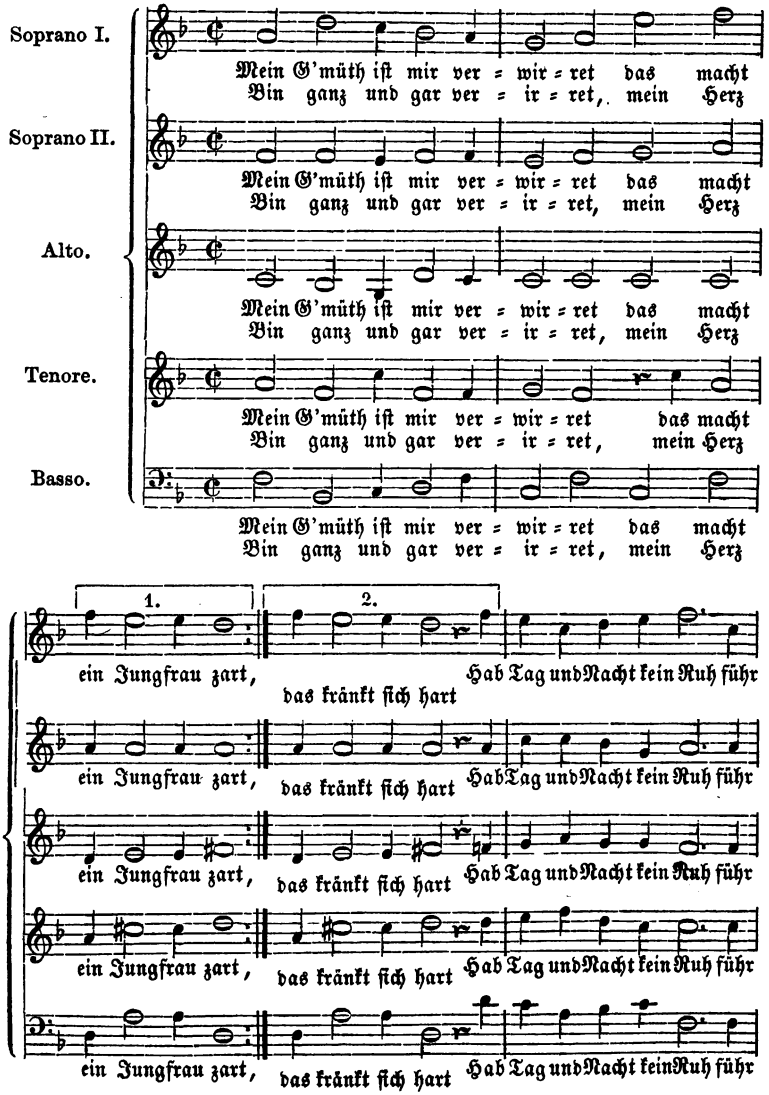
Wiederum einen andern Weg ſchlug Johannes Eccard, ein Schüler Orl. Laſſo's, ein (1553—1611). Er ſucht den muſikaliſchen Textausdruck dadurch zu erreichen, daß er jede einzelne Liedſtrophe als ſelbſtändigen muſikaliſchen Satz bearbeitet und ſich dadurch Gelegenheit verſchafft, ſie ihrem ſpeciellen Inhalt nach zu charakteriſiren, den Text ſelbſt verſchieden zu accentuiren, die einzelnen Wörter, beſonders die lyriſchen Höhepunkte, maleriſch hervorzuheben und in ihrer Bedeutung zu erſchöpfen. Und dies Gewicht des Wortes, auf das es auch ihm allein ankommt, unterſtützt er noch durch die entſchiedene Verlegung der Melodie in die Oberſtimme und durch die beweglichſte, flüchtigſte Modulation, die ſich gleichfalls den Worten, dem wechſelnden Textſinn ſorgfältig anſchmiegt. Dieſer Geſichtspunkt des Accentuirens, des melodiſch Sprechens iſt ihm ſo ſehr der höchſte, daß er ihn ſelbſt in ſeinen Motetten und (5ſtimmigen) „Feſtliedern“ — in dieſer Richtung hat unſer Meiſter überhaupt ſeine

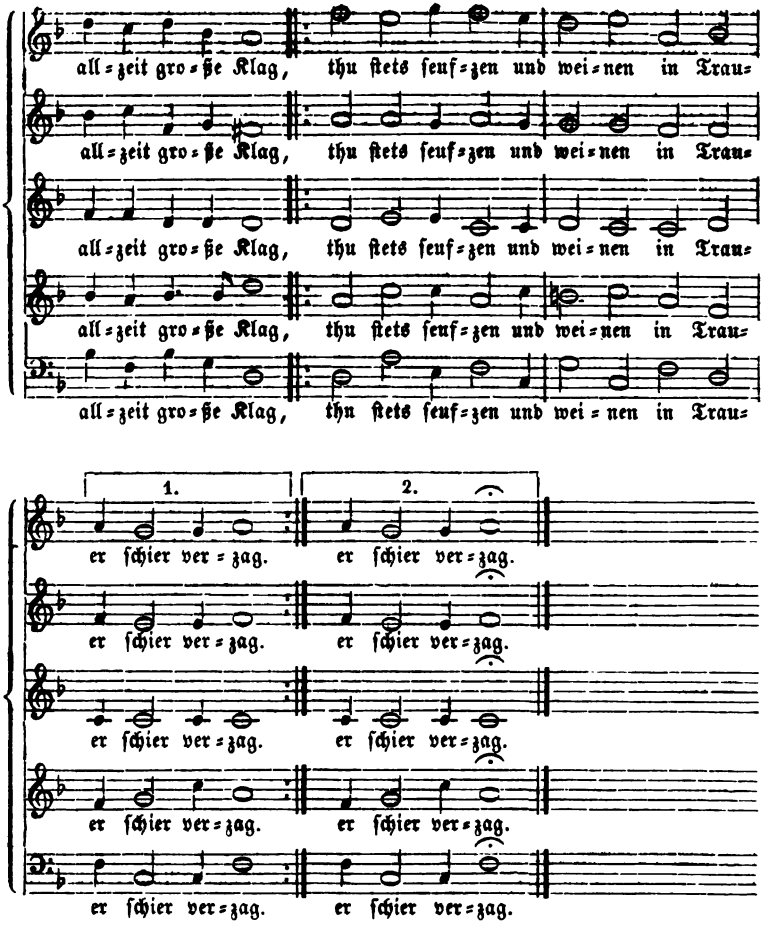
hervorragendste Thätigkeit — den maßgebenden sein läßt, obgleich für derartige Kompositionen der getragene Kirchenstyl herkömmlich und geeigneter war: auch hier erklingt das Wort, das evangelische, protestantische Wort hell und dominirend im Sopran und die begleitenden Harmonien ordnen sich ihm zugleich im reinsten Wohllaut und weichsten Flusse unterstützend unter. Dabei aber übernehmen doch auch diese Begleitungsstimmen den Text in ihrer Weise, wiederum nur, um ihn nach allen Möglichkeiten durchzuprobiren. Das Äußerste aber von intensivem Wortausdruck, in den geistlichen wie in den wenigen weltlichen Liedern, erreicht Eccard dadurch, daß er den Text in allen seinen Bestandtheilen, an jeder Stelle, in jeglicher Beziehung zu erfassen und zu erschöpfen trachtet. Die strophische Textbehandlung nach einer Melodie, die Wiederholung einer kurzen melodischen Phrase genügen ihm nicht, scheinen ihm unwahr und unzureichend, gewissenlos leichtfertig; nach seiner Ansicht hat jede Strophe so sehr einen selbständigen Gedanken, jedes bedeutsame Wort so viel innere Wichtigkeit, daß er jede Strophe zu einem eignen Tonsatze ausbaut, die einzelnen Wörter durch verschiedene Betonung und Deklamation in's rechte Licht zu stellen sucht. War dies Verfahren auch kein direktes Fortbildungsmittel des Liedes, am Wenigsten des weltlichen, das überall auf die knappste Form bedacht sein muß, so war es doch ein Schritt weiter, das Lied dem gesuchten Ziele entgegen zu führen.

Und mit diesen Bestrebungen Eccard's vereinigen sich die Tendenzen zweier anderer Meister: Haßler's und Schein's.

Hans Leo Haßler (1564—1612), ein Schüler des Venetianers Gio. Gabrieli, verbindet, wie in seinen Messen, Psalmen, Madrigalen u. s. w., so auch im Liede auf bewundernswürdige Weise kontrapunktische Gelehrsamkeit und Gewandtheit mit melodisch gefühlvollem, menschlich ansprechendem Ausdruck. Ein Meister in der „Fugenkunst", hat er diese doch nicht einseitig an alten, allgemein geschätzten Liedweisen bewährt: nein, ebenso glücklich war er in Erfindung eigner Melodien. Und in diesen Melodien wiederum hat er nicht nur den Volkston glücklich getroffen, sondern sich, schon echt künstlerisch, auch den Texten in Rhythmus und Deklamation gewissenhaft angeschmiegt. Besonders sprechend hierfür sind die Lieder in seinem „Lustgarten newer teutscher Gesäng, Balletti, Galliarden und Intraden mit vier, fünff, sechs und acht Stimmen" (Nürnberg, 1601) und in dem „Lustgarten newer Teutscher Gesäng" u. s. w. (Nürnberg, 1605 und 1610). Es genügt, für sämmtliche Vorzüge des

Meisters auf ein Lied aufmerksam zu machen, das, mit Unterlegung des geistlichen Textes: „Herzlich thut mich verlangen“ oder des noch bekannteren von Paul Gerhard: „O Haupt voll Blut und Wunden“, zu einem beliebten Choral geworden ist: das Lied nämlich über den altdeutschen Volkstext: „Mein G'müth ist mir verwirret, Das macht ein' Jungfrau zart“.





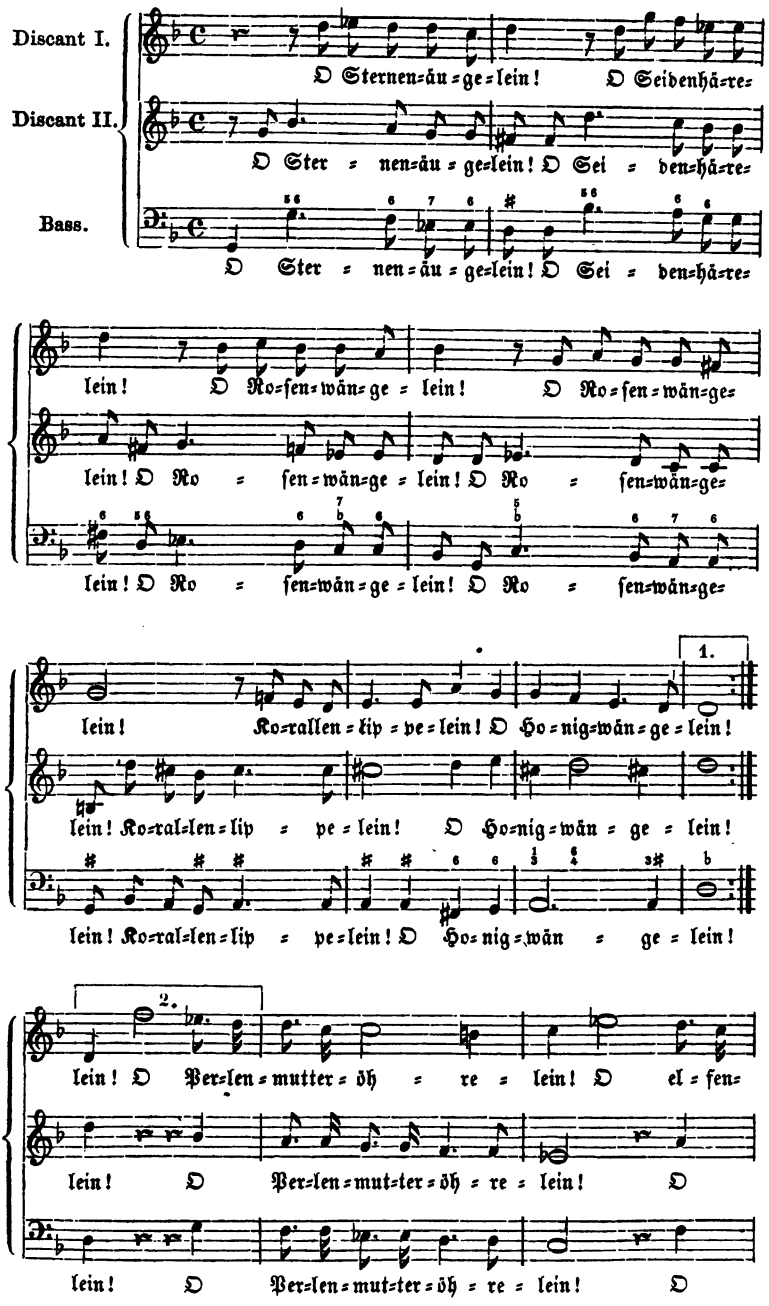
Zunächſt iſt der Geſang ſtreng in der Liedform gehalten und ſchon dadurch volksthümlich im beſten Sinn, ſo daß man wohl begreift, wie er in die Kirche habe übergehen und ſich Jahrhunderte lang als Gemeindegeſang erhalten können. Betreffs der Melodie haben allerdings die Synkopen in den je erſten und dritten Takten der beiden Theile (auf die Sylben: „iſt mir ver“ — „ein Jungfrau“) für unſer Gefühl etwas Störendes; jedoch waren ſie für ihre Zeit ebenſo unverfänglich, als uns jetzt die metriſch richtigſte Textdeklamation ein Bedürfniß iſt. Im Übrigen iſt die Melodie durchaus ſinngemäß betont und rhythmiſirt, den Hebungen und Senkungen der Sylben auf das Genaueſte angepaßt. Ferner wechſeln

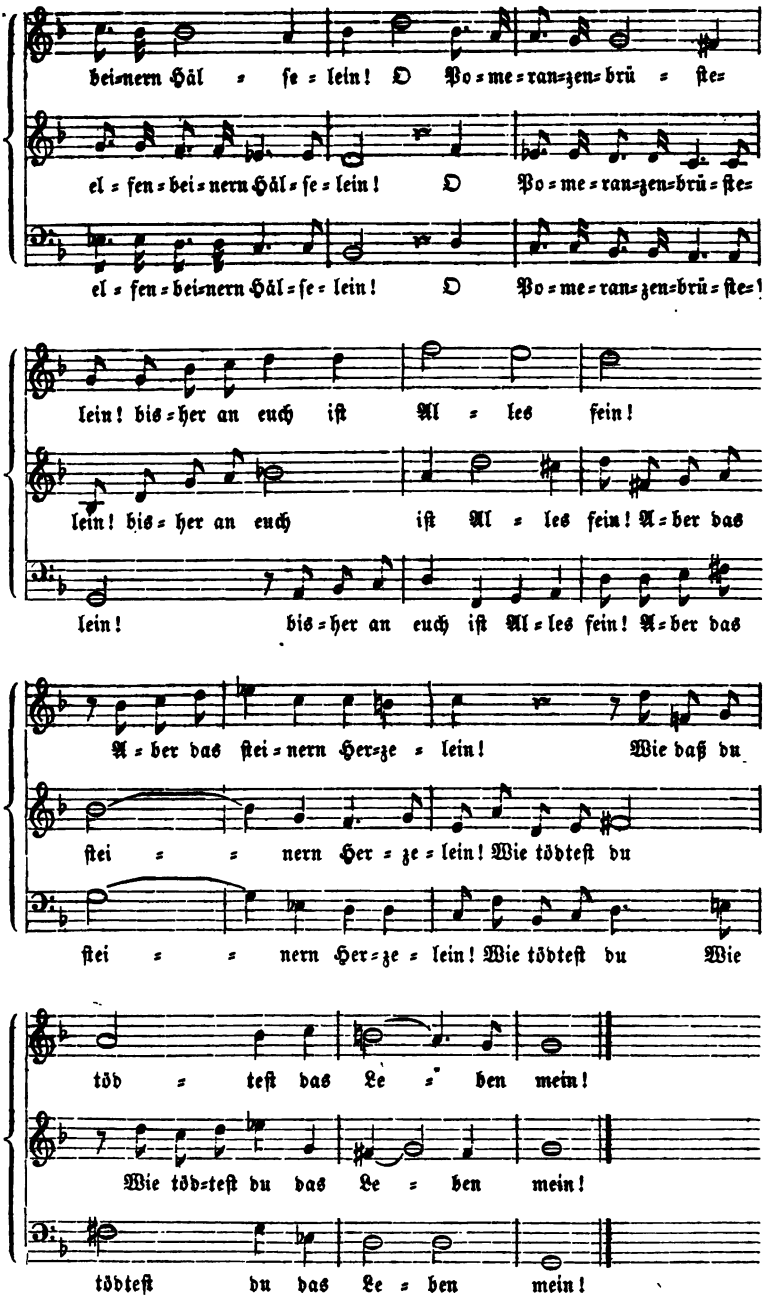
paſſend in gleichen Diſtanzen die tiefer liegenden Sätze der Melodie mit den höher gelegenen; und ebenſo paſſend entſpricht das Motiv des 2ten Theiles dem des 1ſten: melodiſch ein Wenig anders geführt, iſt es ihm doch in Rhythmus und Stimmung durchaus verwandt. Ja noch mehr: die Melodie iſt durch und durch edel und gefühlsinnig und befriedigt daher ebenſo ſehr durch die Weihe der Stimmung als durch die Symmetrie des Bau's — ein in jener Lehrzeit der Kunſtmelodik höchſt ehrenvolles Zeugniß, wodurch ſich Haßler den reifſten Leiſtungen ſeiner Genoſſen ebenbürtig anreihet. Wie bezeichnend endlich für die verzagte Seele iſt im Schlußakkord das Verſchweben der Oberſtimme auf der Terz, worin ſich ebenſo treu die nicht zur Ruhe kommende Unbefriedigung, als die klare, getroſte Freudigkeit der Hoffnung, der Erfüllung malt! Harmoniſch iſt der Satz außerordentlich rein und die Stimmenführung höchſt bequem. Der ſchmucklos homophone Gleichſchritt der Stimmen unterſtützt noch die Lieblichkeit wie die Würde des Geſanges.

Noch tendenziöſer, noch treffender iſt die ſinnrichtige Wortbehandlung bei Hermann Schein (1586—1630), der nicht nur ſtreng im metriſchen Rhythmus accentuirt, ſondern ſchon jede einzelne Stimme ganz ſo ſinngemäß, ſo deklamatoriſch ſprechen läßt, wie die melodieführende Oberſtimme ſelbſt: die ſogenannten Begleitungsſtimmen haben ihr farbloſes Nebenher abgelegt und ſind zur vollen Ebenbürtigkeit mit der Melodie erhoben. Und zu dieſer abſoluten Richtigkeit, zu dieſer überzeugenden Wahrheit der Melodie geſellt ſich nun — Dank den erfolgreichen Beſtrebungen des Michael Prätorius (1571—1621) — zum erſten Mal im deutſchen Geſange die ganze Süßigkeit italieniſcher Kantilene, der ſinnliche Reiz des ſüdlich ſchönen Klanges. Der Hauch der innigſten Empfindung, die feinſte Sauberkeit der Arbeit, frei von allen Härten und Ecken, hebt dieſen Geſang geradezu in die Höhe der Verklärung; wir athmen hier einen Duft der Reinheit, der Lieblichkeit, wie bisher noch nie in der Geſchichte des Liedes. Das eigentliche Kunſtlied fängt an, ſich in edelſter Weiſe zu bilden und Hermann Schein iſt ſein Schöpfer. Dürftiger ſteht daneben das harmoniſche Element, das — ganz folgerichtig — jetzt zum erſten Mal auf den bloßen bezifferten Baß eingeſchränkt erſcheint, der, gleichfalls eine Erfindung Italiens, zwar die ganze Harmonie koncentrirt in ſich trug, ſo daß die ausgeführte Begleitung aus ihm für jeden einzelnen Fall nur herausgezogen zu werden brauchte; aber die Harmonie ſelbſt konnte unter ſolchen Umſtänden nur dünn und einförmig ſein.

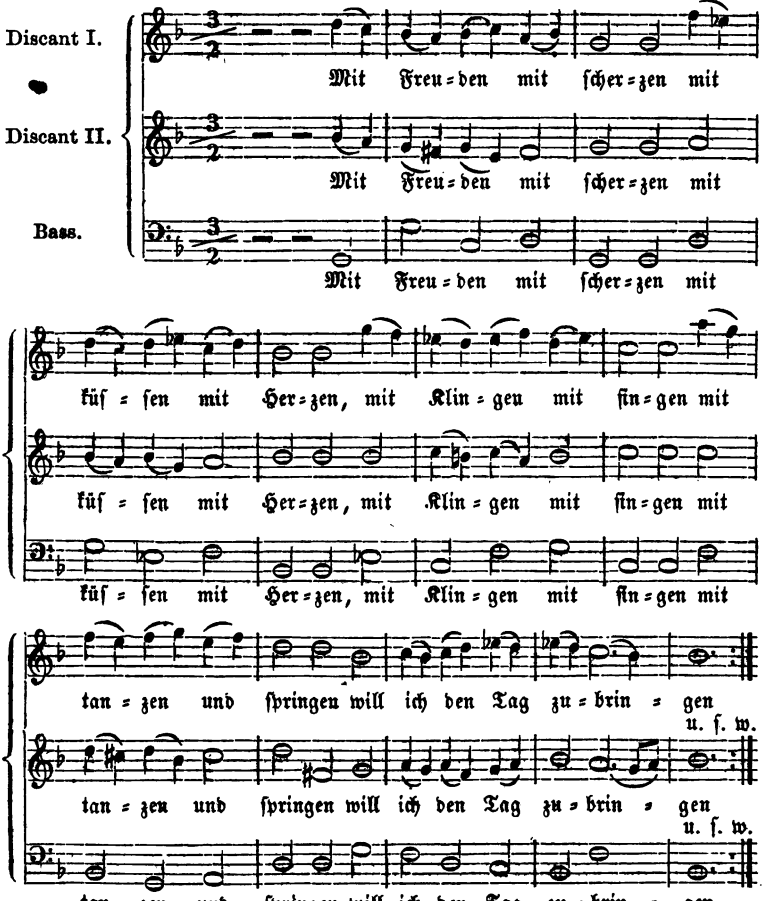
Mit dieſer Erſcheinung hängt die andere zuſammen, daß die Laute damals als Begleitungsinſtrument beliebt zu werden anfing, auf deren zahlreichen Chorden das harmoniſche Akkompagnement ſelbſt für beſcheidene Dilettanten leicht ausführbar war. Seine innere Erklärung aber findet dieſer bezifferte Baß und ſeine Ausführung durch ein einziges Inſtrument in dem Übergewicht des Melodiſchen: in ihm barg ſich aller Zauber des Wohlklangs, in ihm ruhte das ganze Gewicht der Worte, die volle Wahrheit des Ausdrucks. Dieſe ſchon an und für ſich befriedigende Melodie bedurfte kaum einer Unterſtützung, durfte wenigſtens nicht mehr durch das ſchwerfällige Beiwerk vieler Begleitungsinſtrumente, wie früher, unkenntlich gemacht werden.

In folgendem „Waldliederlein“ von H. Schein aus der „Musica Boscareccia, Waldliederlein, oder italiäniſche, villanelliſche Invention mit drey Stimmen“ (Leipzig, 1621. Reißmann, „Das deutſche Lied“. Muſ. Beil. Nr. 23) iſt der Text der drei erſten Strophen anders deklamirt, als der der vierten. Dort iſt das „O“ zu Anfang nur leichte Vorſchlagsſylbe und das Hauptgewicht liegt auf den liebenswürdigen Gegenſtänden ſelbſt: „Sternenäugelein“, „Seidenhärelein“ u. ſ. w.; in der vierten Strophe dagegen iſt das „O“ betont und dadurch mehr die Verwunderung oder das Entzücken hervorgehoben; es iſt, als ruhete die Betrachtung ſinnig verſenkt in den einzelnen Schönheiten der Geliebten. Dort gehen die beiden Unterſtimmen homophon in Terzengängen voran und die Oberſtimme folgt mit kürzern Rhythmus nach; in der vierten Strophe macht die Oberſtimme den Anfang und die beiden Unterſtimmen folgen mit gleichfalls ſchnellerm Rhythmus. Natürlich bekommen die Worte durch ſolch wechſelnde Behandlung auch einen verſchiedenen Accent, erſcheinen in verſchiedener Beleuchtung, kehren eine Seite ihres Inhalts nach der andern als bedeutſam hervor, kurz, erſchließen erſt im Geſange ihren ganzen vielſeitigen Reichthum. Sodann beachte man den ruhigen Wellenfluß der Stimmenführung, dieſe bequeme, echt geſangliche Folge der Intervalle, den weichen Schmelz des Geſanges durch alle drei Stimmen; und dazu endlich die klare Gliederung des ganzen Bau's, die feine Auseinanderhaltung oder Verbindung des melodiſchen Motivs, das ſich bei der Wiederholung entweder unmittelbar an die vorhergehende Phraſe anſchließt oder durch kleine Pauſen von ihr ſcheidet — fürwahr, eine Rundung, eine Reinheit der Form, eine Vollendung der Kompoſition im Ganzen, die auf ein nahes Ziel, auf einen glücklich erreichten, lohnenden Abſchluß hindeutet.


Discant I.
Discant II.
Bass.
O Sternen=äu=ge=lein! O Seidenhä=re=
O Ster = nen=äu = ge=lein! O Sei = den=hä=re=
O Ster = nen=äu = ge=lein! O Sei = den=hä=re=
lein! O Ro=ſen=wän=ge = lein! O Ro=ſen=wän=ge=
lein! O Ro = ſen=wän=ge = lein! O Ro = ſen=wän=ge=
lein! O Ro = ſen=wän=ge = lein! O Ro = ſen=wän=ge=
1.
lein! Ko=rallen=lip = pe=lein! O Ho=nig=wän=ge = lein!
lein! Ko=ral=len=lip = pe = lein! O Ho=nig=wän = ge = lein!
lein! Ko=ral=len=lip = pe=lein! O Ho=nig=wän = ge = lein!
2.
lein! O Per=len=mutter=öh = re = lein! O el=fen=
lein! O Per=len=mut=ter=öh = re = lein! O
lein! O Per=len=mut=ter=öh = re = lein! O


bei=nern Häl = ſe = lein! O Po = me = ran=zen= brü = ſte=
el = fen = bei = nern Häl = ſe = lein! O Po = me = ran=zen=brü = ſte=
el = fen = bei=nern Häl = ſe = lein! O Po = me = ran= zen=brü = ſte=!
lein! bis = her an euch iſt Al = les fein!
lein! bis = her an euch iſt Al = les fein! A = ber das
lein! bis = her an euch iſt Al = les fein! A = ber das
A = ber das ſtei = nern Her=ze = lein! Wie daß du
ſtei = = nern Her = ze = lein! Wie tödteſt du
ſtei = = nern Her = ze = lein! Wie tödteſt du Wie
töd = teſt das Le = ben mein!
Wie töd=teſt du das Le = ben mein!
tödteſt du das Le = ben mein!

Ein anderes von Schein's „Waldliederlein“ (Reißmann, a. a. O. Nr. 24) forderte eine ſo ſorgfältige Zeichnung nicht: ſein mehr direkter, heiterer Inhalt konnte einfacher und entſchiedener ausgeſprochen werden — und das thut das Lied in vollendeter Weiſe. Mit richtigem Takt ſind hier die drei Stimmen homophon zuſammengehalten und zwar ſo, daß die anmuthig wiegende Tanzbewegung der Freude durch ein ſehr bezeichnendes Motiv in den beiden Oberſtimmen verſinnlicht iſt, während der Baß nur das harmoniſche Fundament dazu giebt. Aber auch in dieſem Geſangſtück baut ſich aus dem erſten kurzen Motiv und deſſen einfacher Wiederholung in verſchiedener Tonlage das ganze Lied zuſammen — gleich ſehr zum Vortheil der Struktur wie der Einheit der Stimmung.



In Summa: Auch bei H. Schein iſt die Liedſtrophe im Ganzen zwar erhalten, aber die Dimenſionen des Liedes ſind erweitert, ſeine Melodik iſt prägnanter, ſeine Ausführung abſichtsvoller, detaillirter. Abgeſehen von der Herausbildung der Melodie iſt die Zuſpitzung der textlichen Pointen und Höhepunkte zu ſchärfſtem Ausdruck das Ziel aller dieſer Operationen am Liede.

Hier an der Pforte der Verheißung bedurfte es nur noch eines Schrittes, nur noch eines Mannes, der ſie öffnen und die Perſpektive der Erfüllung vor uns aufſchließen ſollte: dieſer Mann war Heinrich Albert (1604—1651). Er that den letzten Schritt, der nach den Anläufen der bisherigen Meiſter noch übrig war, indem er die verdunkelnden Nebel der Mehrſtimmigkeit völlig verjagte und die Sonne des 1ſtimmigen Geſanges am gereinigten Himmel der Tonkunſt heraufführte — etwas Geringfügiges, wenn man ſieht, wie nahe er durch ſeine Vorgänger darauf hingedrängt wurde, und wie beſcheiden, wie unſcheinbar die Gattung war, innerhalb deren er die That vollzog; aber ein Rieſenſchritt im Entwickelungsgange der Muſik, wenn man weiß, daß ganze Jahrhunderte in der Irre und in blindem Suchen nach dem geahnten Ziele hingegangen waren.

Kein gigantiſcher, revolutionärer Genius, aber ein klar blickender, richtig treffender Kopf, ſteht H. Albert zunächſt noch ganz auf den Schultern ſeiner Richtungsgenoſſen und arbeitet an deren Werke ſtetig weiter. Auch ſein Streben geht vor Allem auf ſinnrichtige Wortdeklamation, auf Sangbarkeit der Melodie; auch er ſchließt ſich im Bau ſeiner Geſänge noch ganz an die alte Liedform an, giebt noch häufig jeder Textſtrophe eine beſondere Behandlung, drängt, wie ſchon ſein Vordermann Herm. Schein, die Harmonie in den bezifferten Grundbaß, den basso continuo zuſammen u. ſ. w. Ja in manchen Stücken bleibt er ſogar hinter ſeinen Genoſſen zurück, inſofern er z. B. in der Wahl der Texte und Gelegenheiten weit weniger ſkrupulös war als ſie, die Liedkompoſition weit mehr als etwas Amtsmäßiges, jeden Augenblick Bereitliegendes behandelte, das ſchon bei zufälligen äußern Anläſſen als natürliches Verſchönerungs- und Ergötzungsmittel zu Dienſten ſtehen mußte. Daher iſt er auch in der Melodik bei Weitem nicht ſo edel, ſo gefühlsinnig, in der Ausarbeitung nicht ſo ſorgfältig und ſauber, wie unter a. A. Haßler und abermals Herm. Schein. Unbekümmert ergreift er jeden individuellen oder öffentlichen Vorfall, jeden beliebigen, improviſirten Text, jede

günstige Stimmung, um ein Lied leicht und flüchtig auf's Papier zu werfen: fürstlicher Besuch, Friedensschluß, Hochzeiten guter Freunde oder hochgestellter Personen geben ihm schon die hinreichende Begeisterung. Dasjenige aber, was ihn über alle seine Vorgänger hinaushebt, ist die volle und bewußte Herausstellung der einfachen Melodie, die Zurückführung des Jahrhunderte lang polyphon behandelten und entstellten Liedes zu seiner ursprünglichen Gestalt. Durch ihn wird der lyrische Einzelgesang wieder 1stimmig, was er seinem Wesen und Beruf nach sein muß, durch ihn wird das wirkliche Lied, das Kunstlied, erst erfunden und festgestellt.

H. Albert's lyrische Gesangproduktion liegt uns in zwei kleinen Liederheften und in einem größern, sehr umfangreichen Werke vor. Jene beiden sind:

1) Die „Kürbshütten", oder mit vollständigem Titel: „Partitura oder Tabulatur Heinrich Alberts Musikalischer Kürbs-Hütten Mit 3 Stimmen, worauß selbige Stücklein auff einem Positif oder Instrument nach Beliebung, können mit musiciret und gespielet werden". (Im Ganzen 12 Gesänge, ohne Ort und Jahreszahl.)

2) „Poetisch-Musicalisches Lust Wäldlein Das ist Arien oder Melodeyen Etlicher theils Geistlicher, theils Weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, keuscher Liebe und Ehren-Lust dienender Lieder. In ein Positiv, Clavicimbal, Theorbe oder anders vollstimmiges Instrument zu singen gesetzt von Heinrich Alberten. Erstlich gedruckt zu Königsberg in Preußen". (Ohne Jahreszahl.) Die Lieder des „Lust Wäldleins" finden sich meist in den „Arien", sogar in derselben Reihenfolge wieder. Und zwar scheinen sie ältern Ursprungs zu sein, als die „Arien", wofür ein Mal die Angabe auf dem Titel spricht: „Erstlich" gedruckt zu Königsberg, sodann die Jahreszahlen in den Überschriften einzelner Gesänge, die eine frühere Zeit bezeichnen, als die Jahresangaben in den „Arien".

3) Das dritte, größere Werk sind die „Arien": „Erster (bis achter) Theil der Arien theils Geistlicher, theils Weltlicher, zur Andacht, guten Sitten, keuscher Liebe und Ehren-Lust dienender Lieder. Zum Singen und Spielen gesetzet u. s. w. Anno 1642 .... von Heinrich Alberten. Königsberg in Preussen, Zum vierten mal gedruckt durch Johann Reusnern, im Jahr Christi 1652". (Den vollständigen Titel siehe vorn in der Übersicht der deutschen Liedersammlungen. S. 191.) Eine bequeme Ausgabe der „Arien" in kleinem Format, ein Vade mecum von Lieder-

gesang, gab Ambrosius Prose gleichzeitig in Leipzig und Brieg (1657) heraus — zugleich ein Beweis, wie beliebt die Gesänge Albert's ihrer Zeit gewesen sein müssen, da noch eine zweite Ausgabe neben der großen Originalsammlung auf Absatz hoffen durfte.

Diese sogenannten „Arien" sind 1—5stimmige Gesänge über Texte meist lyrischen Charakters, von Königsberger Dichtern; der Baß ist entweder bezifferter Generalbaß oder, seltner, Singstimme mit Text, wie die übrigen Stimmen. Als Überschrift trägt jeder Gesang eine lateinische Sentenz, die den ungefähren Inhalt angiebt, seltener einen Gattungsnamen, z. B. „Vorjahrs-Lied" d. i. Frühjahrs- oder Frühlingslied, „May-Lied", „Herbst-Lied" und ähnl. Häufig ist den Arien ein kurzer Instrumentalsatz zu Anfang oder am Schluß beigegeben, die sogenannte „Symphonia", für 2 Violinen und Kontrabaß, manchmal auch, statt des Basses, für Posaunen.

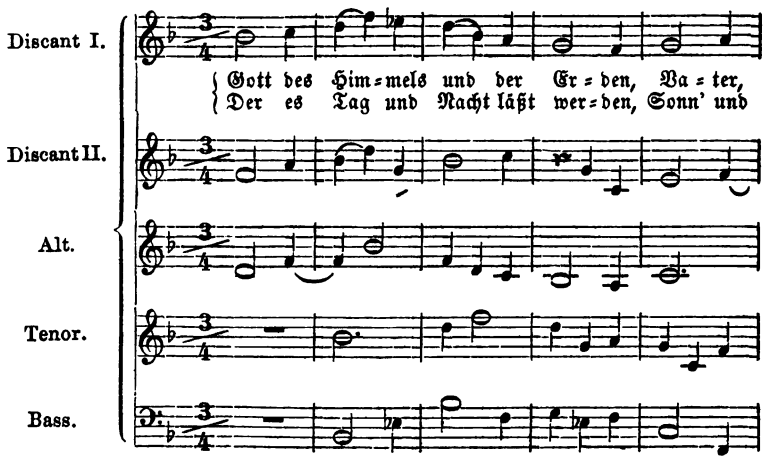
Der Name „Arie" (air) findet sich in der gesammten Gesangliteratur zuerst 1567 bei französischen Liedersammlungen, und zwar verbunden mit „Motets und Madrigales" oder mit „Chansons", für mehrstimmige Gesangstücke, sehr bald auch für ein- und zweistimmige. In Deutschland kommen zuerst von Dillinger (Coburg, 1630) sieben und dreißig „in Contrapuncto simplici gesetzte 2-, 3- und 4stimmige Arien" vor; und von da an treten dann auch die lyrischen Einzelgesänge, u. a. auch die unsrigen von Albert, unter dem Namen „Arien" auf. Ein specifischer Unterschied zwischen „Lied" und „Arie" scheint Anfangs nicht stattgefunden zu haben, da man ganz liedmäßige Gesänge, wie die Chansons, mit dem Worte bezeichnete. Jedoch muß es auffallen, daß die Bezeichnung „Arie" von der Zeit an für den lyrischen Gesang in Aufnahme kommt, wo er einstimmig zu werden anfängt, während man das Wort „Lied" nur noch für mehrstimmige Tonstücke beibehielt und es erst mit deren Wegfall außer Kurs setzte. Bald auch bekam das Wort „Arie" die gegensätzliche Bedeutung von „Recitativ", das in Italien erfunden und in der Oper stehend wurde; zum Unterschiede von dessen Parlando-Styl nannte man den streng rhythmischen Einzelgesang „Arie" und bezeichnete von da an auch wirkliche Lieder mit diesem Namen. Jedenfalls hat die Entstehung der italienischen Oper (um 1590) und die in ihr vorkommende „Arie" auf den Namen der deutschen Gattung eingewirkt; dasselbe gilt vom Recitativ der italienischen Oper und von deren instrumentalem „Ritornello" (der „Symphonia" Heinrich Albert's),

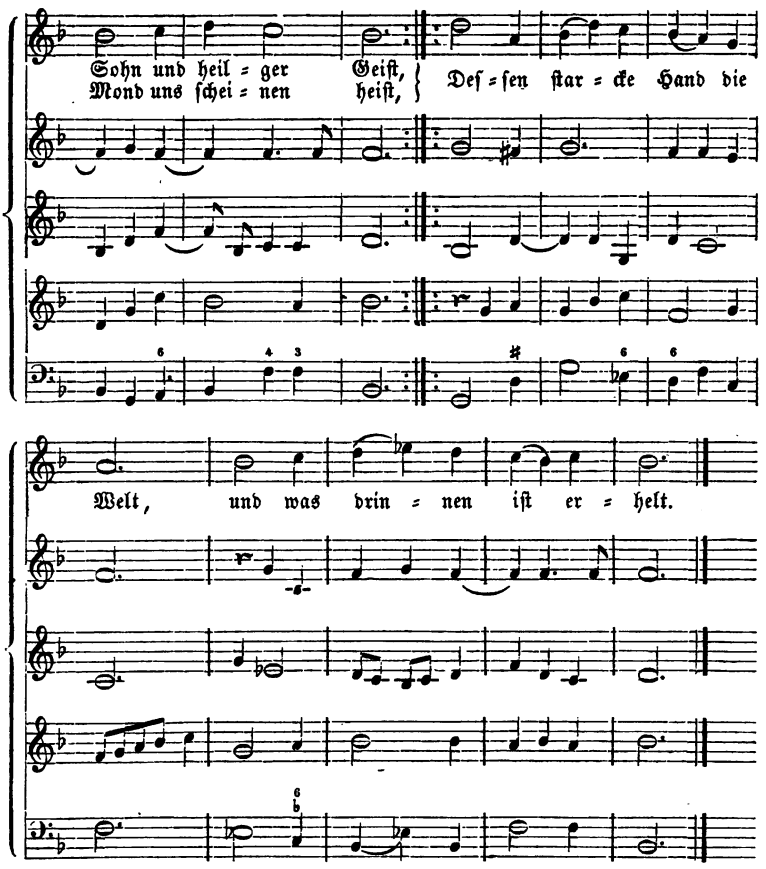
die beide auf den damaligen deutschen Gesang nicht ohne Einwirkung geblieben sind.

Die Texte von Albert's Arien sind vorherrschend trocken, betrachtend oder moralisirend, ein leichtes, rein empfundenes Lied ist selten. Demzufolge sind denn auch die Gesangstücke gemischt aus schwerfälligen, polyphonen Tonsätzen, deren Stimmen sich in gesuchten Nachahmungen neben einander hinzwängen, und aus leichten, einstimmigen Weisen, aus denen ein Hauch echten Gefühls uns anweht. Die Stimmenführung ist noch ungelenk, Melodiebildung und Gesammtcharakter sind sich in den verschiedenen Liedern schematisch ähnlich. Dagegen ist die Deklamation, besonders in den kleinen weltlichen Liedern, die auch musikalisch die vorzüglichern sind, häufig schon ganz sinngemäß, die Grundstimmung des Textes richtig getroffen und zwischen den kirchlich strengen Gesangstücken regen sich bereits — eben in den einstimmigen Liedern — manch' seelenvolle, ansprechende Melodien, die entweder Innigkeit oder Heiterkeit athmen. Endlich verdient auch der Reichthum an Erfindung und der Fleiß der Arbeit — es sind 8 Theile Arien mit zusammen 192 Gesängen bei einem Alter des Komponisten von nur 47 Jahren — ehrenvolle Erwähnung.

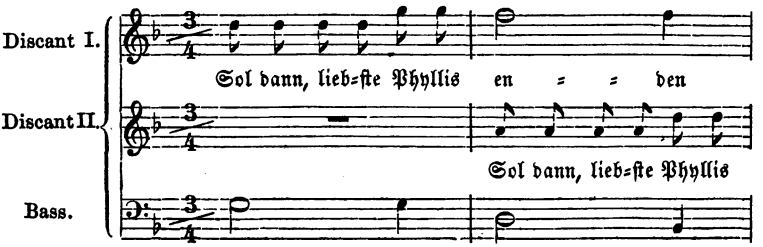
Betreffs der Einstimmigkeit kann man immerhin einräumen, daß äußere Umstände zu deren Hervortreibung sehr förderlich mitgewirkt haben, z. B. die mit Abschaffung der alten Kirchentonarten immer mehr durchgeführte Vereinfachung der Harmonie und des Rhythmus, die schnelle Verbreitung der neuen italienischen Oper, die Vervollkommnung der damals beliebtesten Instrumente, der Laute und des Claviecymbels, besonders aber die Reform der deutschen Verskunst durch und seit Opitz, d. h. die Zurückführung der Metrik auf die einfache Gesetzmäßigkeit betonter und unbetonter Sylben, endlich die Beschränkung der lyrischen Versmaße auf die kleine, meist jambische Strophe, die sich der subjektiven Empfindung so knapp und zutreffend anschmiegt. Ja man kann selbst *das* zugeben, daß die Einstimmigkeit schon geraume Zeit *vor* H. Albert im deutschen Gesange bekannt war, daß z. B. Mich. Prätorius schon 1620 in seiner „Calliope etliche fröliche teutsche Lieder mit 1, 2, 3 und 4 Diskantisten" besetzte, daß ein gewisser Hildebrand 1645 „Krieges-Angst-Seufftzer, mit *einer* Stimme, sampt beygefügten Basso continuo" schrieb. Bei alledem aber wird diese bewußte Beseitigung des polyphonen Stimmengeflechts, dies entschiedene Hervorkehren der Einstimmigkeit, das wir an H. Albert wahrnehmen, *seine* That, *sein* persön-

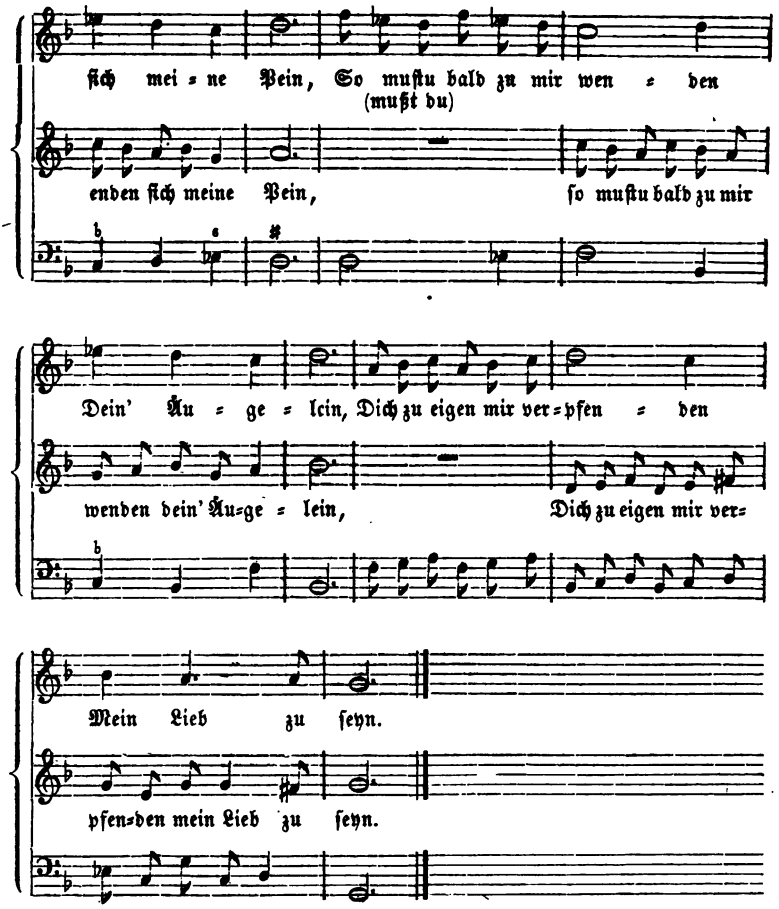
liches Verdienſt bleiben. Er zuerſt gelangte zu der Überzeugung, daß die Mehrſtimmigkeit nur ſo lange innere Wahrheit habe und auch nur ſo lange von Dauer ſein könne, als ſich aus nebeneinander geführten Tonreihen die Harmonie werde gebildet haben und die Tonführung ſelbſt melodiſch geworden ſei, daß aber, ſobald dies Ziel erreicht, auch die übrigen Momente der Muſik in ihre lange vorenthaltenen Rechte wiedereintreten, daß die Geſangmuſik vor Allem wieder Melodie, das Lied wieder einfacher und einſtimmiger Herzenserguß werden müſſe. Es war die Macht der Tradition und des Vorurtheils, zum Theil auch perſönliche Eitelkeit, das Gefühl der Herrſchaft über den Stoff, daß die Komponiſten ſich von dem alten Herkommen ſelbſt jetzt noch nicht losmachen konnten. Auch H. Albert hat faſt die Hälfte ſeiner Tonſtücke noch mehrſtimmig geſchrieben, obwohl faſt immer mit einer gewiſſen Berechtigung in der Sache ſelbſt, nämlich bei Gedichten, deren Inhalt zugleich im Munde Mehrer einen Sinn hat, bei Texten, deren Stimmung Alle theilen: ein frommes Morgenlied, wie das ſpäter zum Choral gewordene: „Gott des Himmels und der Erden", ferner Hochzeitsgeſänge, wie die „Aria Polonica": „Auff und ſpringet, tantzt und finget", oder Brauttänze wie jener: „Dieſer Tag ſoll unſer ſein", Freudengeſänge auf die Krönung oder den Einzug des Landesfürſten u. ſ. w. — derartige Geſangſtücke ſind bei ihm ſtets mehrſtimmig. Als Notenbeiſpiel gebe ich, ſeiner Bekanntſchaft wegen, das erwähnte „Morgenlied" (V. Thl. d. „Arien" Nr. 4; Becker's „Hausmuſik" S. 89).





Das bekannte 5ſtimmige Lied: „Junges Volk, man rufet euch“ ſteht in Becker's „Hausmuſ.“ S. 92 und die bloße Melodie in Becker's „Lieder und Weiſen“ II. S. 32. Selten nur verſündigt ſich unſer Meiſter an individuellen Texten durch mehrſtimmige Behandlung, wie es ihm in folgender „Italiäniſchen Aria“ begegnet iſt (III, 26.).

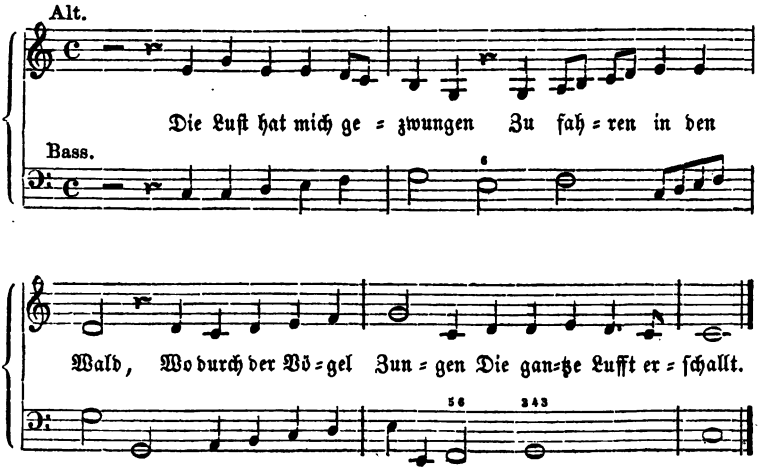




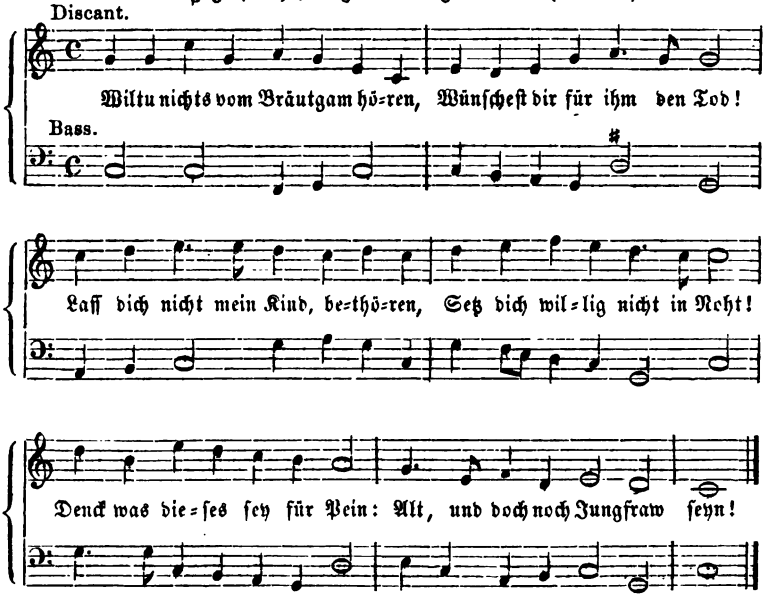
Dahingegen wendet Albert den einſtimmigen Geſang bei allen eigentlich lyriſchen Texten an, die vernünftiger Weiſe nur von Einem geſprochen werden können: alſo bei Liebesliedern, deren ſchon bei ihm eine große Anzahl ſich finden, bei Gedichten über individuelle Situationen, perſönliche Tugenden, Anſichten u. dergl.; hier erſcheint zugleich die Liedform in ihrer einfachſten Geſtalt, in ihrer ganzen urſprünglichen Kürze und gedrungenen Knappheit. Am Einfachſten iſt ſie, wenn die Textſtrophen aus 4 kurzen jambiſchen oder trochäiſchen Verszeilen beſtehen, deren je 2 durch den Gedanken wie durch den Reim verbunden ſind; in dieſem Falle gliedert ſich die Liedſtrophe auch muſikaliſch zu 2 Theilen oder Perioden, jede mit 2 oder — nach heutiger kürzerer Schreibweiſe —

mit 4 Takten, ſo daß ganz die kleine, kindliche, uns Allen geläufige Liedgeſtalt aus 8 Takten zum Vorſchein kommt, wie wir ſie ſchon in der Schule gelernt und ſeitdem unvertilgbar in Ohr und Herzen behalten haben. Hat das Gedicht 6 Zeilen, ſo hängen ſich im Geſange an die eben erwähnte 4zeilige oder 8taktige Strophe noch 2 Zeilen mit 4 Takten, deren letzte beide mit der Schlußſentenz wohl refrainähnlich wiederholt werden. Beſteht das Gedicht aus 8 Zeilen, alſo aus zwei 4zeiligen Hälften, ſo wiederholt ſich die erwähnte erſte Strophenform 2 Mal. Iſt dies jedoch nicht der Fall und hat der Komponiſt aus Anlaß des freiern Textbau's ſich auch muſikaliſch kleine Modifikationen erlauben müſſen — die Liedform im Ganzen iſt, ſei es länger oder kürzer, unter allen Umſtänden feſtgehalten. Das Verhältniß der beiden Theile zu einander in harmoniſcher Beziehung iſt konſtant dies, daß der erſte Theil auf der Quinte ſchließt (der ſogen. Halbſchluß), während der zweite Theil, mit dem ſogenannten Ganzſchluß, zum Grundton zurückkehrt. An folgenden kleinen Liedchen wird der Leſer, trotzdem ſie gegen unſere heutigen unendlich abſtechen, dennoch ſeine Freude haben, weil wir in ihnen zum erſten Mal eine Melodie, die langerſehnte, traute Liedgeſtalt begrüßen, die, nach den älteſten kleinen Chanſonweiſen der erſten Periode, im lyriſchen Kunſtgeſange hier zum erſten Male auftaucht.

Vorjahr-Liedchen. (V. 18.)



Jung gefreyht Hat nie gerewt. (V. 14.)

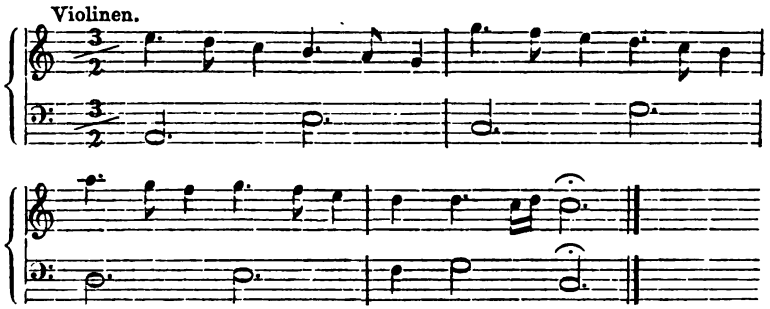


Zwei andere einſtimmige Lieder von H. Albert ſtehen in Becker's „Hausmuſik“ S. 96. 97. (Nr. 11. 12.)

Vergleicht man dieſe einfachen Lieder Albert's etwa mit denen von H. Schein, ſo wird man letztern unbedingt den Vorzug des Edlern und Kunſtvollern, der ſaubrern Detailausführung zuerkennen. Aber ſolch ein empfindungsvolles, fein gearbeitetes Lied, wie die Schein'ſchen, verſtanden damals nicht bloß Wenige zu machen; nein, ein ſolches Lied würde auch nur für Muſikkenner, und ſelbſt für dieſe wohl kaum, würde nur für wenige zartfühlende Seelen geeignet geweſen ſein. Sollte dagegen das einſtimmige Lied volksverſtändlich und ſchnell beliebt werden, ſollte es ſich von ſeiner erſten Grundlegung aus immer reicher entwickeln, ſo mußte es ſo einfach, wie das Albert'ſche, es mußte dem Volksliede möglichſt ähnlich ſein. Schon die Art und Weiſe, wie Albert's Lieder entſtanden, gemahnt an den halb autorloſen, halb improviſirten Urſprung des Volksliedes. Dies Aufgreifen jeder äußern Gelegenheit, dies immer fertige Aufgelegtſein zum Produciren, dieſer ſchnelle, leichte Wurf der Lieder ſelbſt, dieſe ganze naive Unbefangenheit des Schaffens gegenüber der berechnenden, feilenden Kunſtarbeit iſt echt volksthümlich.

Aber auch der Charakter der Lieder mußte, zumal jetzt zu Anfang, volksverständlich einfach sein. Wie der Volksgesang von Natur melodiös und rhythmisch, ansprechend und leicht behaltbar ist, so muß auch der richtige Kunstgesang umkehren zu dieser Unmittelbarkeit und Einfalt der Natur, muß gleichfalls die Sprache des rein Menschlichen, der unmittelbaren Empfindung reden. Und dies eben that H. Albert; in dieser Kunstlosigkeit des Bau's und der Stimmung liegt der Vorzug, daß wir so sagen: der richtige Treffer seiner Lieder. Höchst schmucklos und schlicht, mitunter noch unbeholfen und derb, aber durch und durch gesund und verständlich — so sind sie und so mußten sie sein, wenn sie damals zünden und in Zukunft erfolgreich weiter wirken sollten. Und hiermit stimmt denn auch vollständig die dürftige harmonische Unterlage des bezifferten Basses, welche Albert seinen Liedern giebt, die dünne Begleitung des Clavicymbels oder Klaviers. Denn hierdurch gab er dem Sänger nicht bloß die Möglichkeit, sich den Gesang eigenhändig zu akkompagniren, sondern er warf zugleich den ganzen harmonischen Ballast der Begleitungsstimmen bei Seite und brach dadurch faktisch mit einer durch ganze Jahrhunderte fortgeschleppten Tradition, welche für das Lied bereits zur Lüge geworden war.

Eine räumliche Erweiterung erfährt das Lied bei H. Albert, indem er zuweilen, besonders im Vten Theil der „Arien", jeder Textstrophe eine besondere Einkleidung giebt, sie melodisch und kontrapunktisch selbständig behandelt, weil, wie er in der betreffenden Vorrede sagt, die Sinnverschiedenheiten „solch feiner Lieder erfordern, daß ein jeglicher Vers seine absonderliche Arie führen und haben solte". Eine äußere Erweiterung des Liedes sind auch die Vor- und Nachspiele durch Instrumente, wodurch Albert besonders größern, festlichen Gesangstücken ein imposanteres Relief zu geben suchte. Aber sowohl in der selbständigen Bearbeitung der einzelnen Liedstrophen, wie in diesen sogenannten „Symphonien" oder „Ritornellen" bleibt er der einfachen Liedform treu; immer nur innerhalb dieses Grundschema's führen die Violinen ihre mit Vorliebe angebrachten Sechzehntheil-Passagen aus. Jedoch auch, wo sie nur in einfachen Kantilenen spielen, ahmen sie noch die Singstimme im Wesentlichen nach, sind sie immer nur eine beweglichere Form der Liedmelodie, manchmal sogar wirkliche Lieder „ohne Worte", wie beifolgendes Sätzchen:

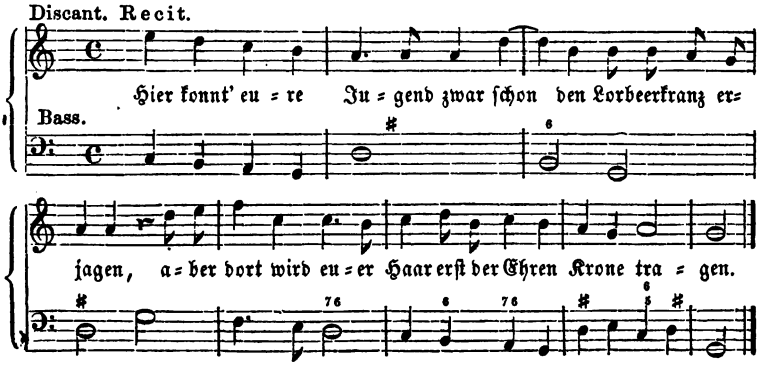


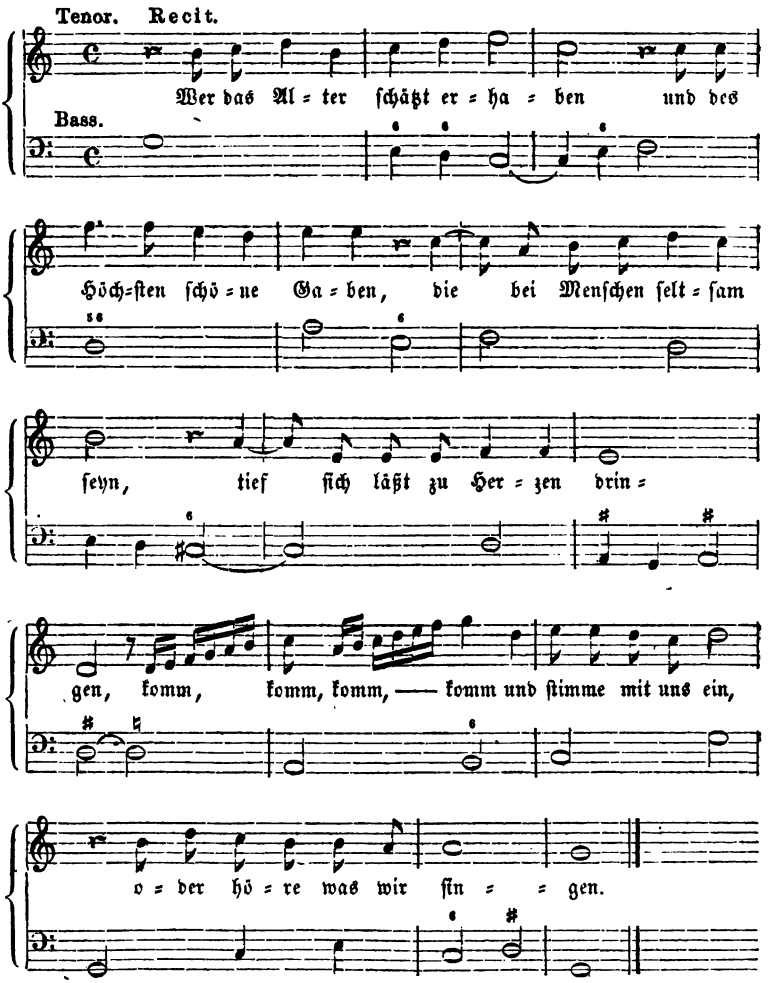
Andere Beiſpiele von Albert'ſchem Inſtrumentalſatz ſehe man in Becker's „Hausmuſik" S. 93 ff.

Bezüglich der Begleitung giebt der Komponiſt in den Vorreden zu den einzelnen Theilen der „Arien" und zum „Luſt Wäldlein" die klarſte Anweiſung. Hiernach ſollen die einſtimmigen Lieder (Vorrede zum IIIten Theil) bloß geſungen und mit der einfachen Generalbaß-Harmonie begleitet werden, höchſtens ſoll zur Verſtärkung des dünnen Begleitungsinſtrumentes ein Kontrabaß („Violon") die Grundſtimme mitſpielen. Beſtimmter geſagt: nach der über dem Grundbaß ſtehenden Bezifferung ſoll ein „Clavicymbal oder Laute oder Bandoer" u. dgl. den einſtimmigen Geſang harmoniſch vervollſtändigen, aber ganz mit Rückſicht auf die Kleinheit der Gattung und auf die zarte, nur von einer Stimme geſungene Melodie. Maßvoll daher ſoll die aus dem bezifferten Baß genommene Begleitung ſein, d. h. der Spieler darf nicht jeder kleinen Note der Singſtimme ihren beſondern Akkord geben, noch viel weniger durch figurirtes, vollgriffiges Spiel ſie übertönen, nicht, wie der Komponiſt ſelbſt warnt, „auf jedwedere Note mit vollen Händen zufallen", ſondern nur ſparſam und mit den wenigen homophonen Akkordgriffen, die der Wechſel der Harmonie mit ſich bringt, die Singſtimme tragen und harmoniſch kompletiren. Welches dieſe Akkorde ſind, zeigt ihm eben der bezifferte Grundbaß an. Iſt die Harmonie nicht durch Ziffern vorgeſchrieben, ſo ſoll der Akkompagnent die „Quinte und Tertie" von dem Ton der Singſtimme angeben. Im Ganzen alſo ſoll er in ſeiner Begleitung vereinigen: die Melodie, den Grundbaß und noch eine dritte, aus der Bezifferung zu entnehmende Stimme; und dieſe letztere räth der Komponiſt auf die Weiſe zu gewinnen, daß der Spieler durch Hinzunahme der Oktave zunächſt den Grundbaß, danach die Quinte, falls ſie anderweitig ſtatthaft iſt, verdoppele. Selbſtverſtändlich findet es

Albert, daß bei der Begleitung auf einem „Flöten-Werk oder Poſitiv“ die Töne der Akkorde ſo lange liegen bleiben, als ſie harmoniſch dauern, auf dem „Clavicimbal, Laute, Bandoer“ u. ſ. w. aber, da hier die Töne ſchneller verhallen, öfter angeſchlagen werden. Der erwähnte „Violon“ aber kann nach Albert's Anweiſung unter allen Umſtänden zur Begleitung als Verſtärkung des Grundbaſſes hinzutreten. Einfacher iſt die Begleitung bei den mehrſtimmigen, beſonders 5ſtimmigen Liedern. Dieſe können nämlich, wie der Komponiſt in der Vorrede zum „Luſt Wäldlein“ auseinanderſetzt, entweder von einer Stimme geſungen und die übrigen 4 Stimmen von Inſtrumenten geſpielt werden, oder man kann ſämmtliche 5 Stimmen allein durch Geſang, ohne jegliche inſtrumentale Beihülfe ausführen. Wohl nur für ſchwache Sänger geſtattet jedoch der Komponiſt im zweiten Falle, jede Singſtimme durch ein entſprechendes Inſtrument, Violine, Flöte, Fagott u. ſ. w. uniſono zu unterſtützen.

Nur als ein Beweis, welch richtige Anſicht Albert vom Geſange überhaupt hatte, ſei noch der Recitative erwähnt, die er manchem ſeiner größern Geſänge einſtreut. Er definirt nämlich das Recitativ als die Geſangweiſe, welche „faſt keines Taktes ſich gebraucht, ſondern die Worte ſingt, wie ſie ungefähr in einer etwas langſamen und deutlichen Erzählung außgeredet werden“. Nun, wer ſo treffend über den Geſang im Allgemeinen zu urtheilen und den Geſangtext ſchon ebenſo treffend zu behandeln wußte, der war wahrlich auch berufen, eine lange, nach einem hohen Ziele ſtrebende Entwickelung zum Abſchluß zu führen. Folgender kurze Recitativſatz, aus einer „Cantate zu Ehren Martin Opitz' (1638)“, wird es beſtätigen, wie geſchickt unſer Meiſter bereits mit dieſem Halbgeſange umzugehen verſtand.





Endlich giebt Albert ſeine ſämmtlichen Liedkompoſitionen nicht mehr in einzelnen Stimmbüchern, ſondern in Partitur, „aus welcher“, wie er ſagt, „die Partheyen abgeſchrieben und der Text allenthalben bequem untergelegt werden muß“. Ihm ſcheint es alſo, wie man annehmen darf, nicht mehr auf ſofortigen Gebrauch, wie bei den getrennten Stimmenbüchern der alten Tonſätze, angekommen zu ſein, ſondern darauf, daß die Geſänge in ihrer einfachern oder künſtlichern Geſtalt ſofort überſehen, in ihrer Neuheit und Lieblichkeit ſofort anerkannt und geſchätzt werden möchten. Die augenblickliche Ausführung war höchſtens bei den einſtim-

migen Liedern möglich, wo die über dem Grundbaß angedeutete Harmoniebegleitung zugleich von dem Sänger gespielt werden konnte. Keinenfalls möchte ich bei einem so anspruchslosen Künstler, wie H. Albert war, Eitelkeit hinter diesem Verfahren vermuthen, sondern nur den sehr natürlichen Wunsch, die an sich so einfachen und für die damalige Zeit jedenfalls epochemachenden Lieder nun auch auf das Schnellste zu Gehör zu bringen und möglichst weiten Kreisen zugänglich zu machen. Nicht sich wollte er Weihrauch streuen, sondern der Gattung, dem einstimmigen, volksthümlichen Liede die ihm gebührende Anerkennung gezollt wissen. Die Geschichte aber giebt ihm, dem Meister, den Ruhm zurück, den er damals nur seinem Werke sichern wollte und verzeichnet in ihre Blätter für ewige Zeiten seinen Namen als den des Erfinders und Wiederherstellers der Melodie, des einstimmigen Liedes. Mögen Einzelne schon vor ihm hin und wieder einstimmige Gesangstücke geschrieben, Hunderte nach ihm den errungenen Gewinn ausgebeutet und nichts Anderes mehr als derartige Lieder gesetzt haben — errungen diesen Segen, wirklich durchgeführt die Einstimmigkeit des Gesanges und sie als Ziel der ganzen bisherigen Musikentwickelung, als Princip ihrer ganzen künftigen Gestaltung hingestellt hat doch er erst; er ist der triumphirende Held dieses Sieges, der Entdecker dieser neuen Welt.

Schlußbetrachtung.

Man kann von dem großen Resultat der Einstimmigkeit, diesem Doppelergebniß der italienischen und der deutschen Gesangentwickelung, nicht scheiden, ohne einen Vergleich zwischen den beiden parallelen Prozessen seiner Entdeckung anzustellen und ohne von Neuem die kunsthistorische Machtstellung in's Auge zu fassen, welche das neuentdeckte Princip in der Gesammtentwickelung der Musik einnimmt. Dabei ist es unvermeidlich, die Periode selbst, aus welcher sich zuletzt die Einstimmigkeit als Ergebniß hervorrang, noch ein Mal nach ihrer Berechtigung wie nach ihren Mängeln abschließend zu beleuchten.

Gemischte Gefühle sind es, mit denen man auf den Zeitraum des kontrapunktischen Liedes zurückblickt. Man bewundert auf der einen Seite diesen Fleiß, diesen Scharfsinn der Arbeit, welcher der Musik das

nöthige Material faſt aus dem Nichts ſchuf und ſie durch unabläſſige Verſuche in der Formbildung erſt zur Kunſt geſtaltete. Man giebt zu, daß die Muſik nur auf dieſem Wege zur Kunſt reifen konnte und dieſer Weg ſelbſt, dieſe jahrhundertelange Arbeit mehrſtimmiger Tonſatzübungen eine hiſtoriſche Nothwendigkeit, dieſe ganze Epoche ein berechtigtes Stadium der Muſikentwickelung überhaupt war. Dies die rein *geſchichtliche* Auffaſſung.

Anderſeits aber *beklagt* man — wenigſtens vom Standpunkte des Geſanges aus — dieſe ganze Kunſtſtufe als eine Verirrung, weil ſie, den techniſchen Operationen der Satzkunſt zu Liebe, den Text nicht bloß gegen Sinn und Metrum mißhandelte, ſondern ihn vollſtändig, wie gar nicht vorhanden, ignorirte, weil ſie einen individuell lyriſchen Text, alſo die Empfindung eines Einzelnen, Vielen in den Mund legte und mit dem erdrückenden Gewicht vieler durcheinander geſchlungener Stimmen belaſtete, folglich den Geſang in jeder Hinſicht zu ſeiner Unwahrheit verkehrte. Dies die *äſthetiſche*, vom Begriffe der Kunſtſchönheit ausgehende Betrachtung.

Von der *hiſtoriſchen Nothwendigkeit* und den unſchätzbaren Folgen des *Kontrapunkts* für die Muſik im Ganzen haben wir uns gleich Anfangs, beim Nachweis von der Nothwendigkeit der kontrapunktiſchen Methode überzeugt. Wir haben dort dargethan und eingeſehen, daß die Einſtimmigkeit des kantillirenden Geſanges eine Naivetät, ein bloßer Naturtrieb war, der die Muſik nie und nimmer zur Kunſt gefördert hätte. Wir haben begriffen, daß dies nur durch ihre völlige Neuſchöpfung von unten auf geſchehen konnte, nur durch Auffindung der ihr zu Grunde liegenden, ihr Material ordnenden und beherrſchenden Proportionen, nur durch eine Faſſung ihrer Formen nach der Analogie der unſerm Seelenleben anerſchaffenen Geſetzmäßigkeit. Erſt aus dem menſchlichen Geiſt und Nachdenken geboren, erſt auf die Baſis unſerer *pſychiſchen* Organiſation gegründet, nach Regeln und Zwecken gehandhabt, wurde die Muſik zur Kunſt. Und zu einer ſolchen hat ſie allein die Arbeit des Tonſatzes, die Epoche der Mehrſtimmigkeit gemacht. Einzig und allein dieſen konſtruktiven Werth — und keinen andern — hat die Kontrapunktik für die Muſik im Ganzen gehabt; aber dieſer einzige iſt auch der höchſte, der umfaſſendſte: denn dieſe Formarbeit der Kontrapunktik hat die ganze nachfolgende Entwickelung der Muſik in ſich zur Reife gebracht und aus ſich entfaltet.

Bedurfte aber auch das Lied des nämlichen Prozesses? Hätte dies den Weg zum Ziele nicht näher gehabt, wenn es von den naiv kantillirten Tongängen der ersten Periode unmittelbar zum kunstschönen Einzelgesange fortgeschritten wäre? wenn es die ausdruckslosen Tonweisen seiner Erstlingsversuche sogleich zu melodisch und rhythmisch geregelten, seelenvollen Singweisen hätte weiterbilden können? Es wäre irrig, sagen zu wollen, die Kontrapunktik hätte an umfangreichen Kompositionen, am kirchlichen Chor- und Massengesange die Methode der Mehrstimmigkeit üben und den so gewonnenen einstimmigen Gesang dann auch dem Liede zu Gute kommen lassen sollen. Nein, dergleichen ernste, für viele Stimmen berechnete Tonstücke, denen die polyphone Massenhaftigkeit wesentlich ist, wären nie zum einstimmigen Gesange vorgedrungen, weil ihnen das lyrische Moment der Empfindung, also auch der Drang nach individuellem Ausdruck fehlt. Sollte das Lied wirklich einmal einstimmig werden, so mußte es nicht minder wie die kirchlichen Tonstücke zuvor mehrstimmig gewesen sein; auch das Lied bekam nur Kunstform und Schönheit durch Töne neben den Tönen seiner naiven Melodie, durch Erweiterung seiner dünnen Einstimmigkeit in die Breite, gleichsam durch Füllung mit räumlichem, substanziellem Stoff, d. h. nur durch die Harmonie, nur durch die Operationen der Vielstimmigkeit. Auch melodische Führung, wirkliche Sangbarkeit lernte das Lied nur durch die harmonisch gesetzten Nebenstimmen und durch deren Abstand von schöner Kantilene; nur durch das Gefühl, wie unnatürlich die bisherige Stimmenführung gewesen sei, wie wenig entsprechend dem gesungenen Worte, wurde man auf die Nothwendigkeit hingedrängt, die Stimmen sangbarer zu machen, den Sinn des Liedes melodisch zur Geltung zu bringen. Für das Lied als naiven Stimmungserguß war die kontrapunktische Satzweise eine Gewaltthat, eine Entstellung; aber für seine Weiterentwickelung, für das Ziel bewußten Empfindungsausdrucks — der allerdings wieder ebenso wahr, ebenso ungesucht, wie die Naivetät selbst, klingen muß — für diese höhere Aufgabe war die polyphone Methode eine Wohlthat, eine pädagogische Nothwendigkeit.

Anders dagegen gestaltet sich das Urtheil vom ästhetischen Standpunkte aus. Das Haupthinderniß der Schönheit war für die alte Musik, und mithin auch für das mehrstimmige Lied, der formale Grundmangel: nämlich die fehlende Einheit und Gleichmäßigkeit ihres Materials, die Ungleichartigkeit des ihr zu Grunde liegenden Tonsystems. In

jeder Kunst muß das Material in allen seinen Theilen, auf allen Stufen nach einem und demselben Grundprincipe geordnet sein, um nach der gleichen Methode gehandhabt werden zu können. Mit Recht fordert das Schönheitsgefühl von jeder Kunst, daß ihre Darstellungsmittel uns nicht mehr als gesonderte Einzelatome mit eigenartiger Textur in's Auge fallen, daß man ihnen den Mechanismus der Zusammensetzung, die trennenden Grenzlinien nicht mehr ansieht, sondern daß sie durch Zwischenglieder, Bindemittel, Übergänge u. s. w. unter einander flüssig gemacht und zu einer organischen Einheit zusammengewachsen sind, die aussieht, als sei sie unmittelbar von Natur fertig und vorhanden gewesen. Wir dürfen an einem Gebäude uns nicht des auf einander geschichteten Materials der Bausteine bewußt werden, sondern nur der großen Formen und Massen, zu denen der Rohstoff verarbeitet ist und aus deren elementarer Starrheit irgend eine ideelle Lebensform symbolisch hervortritt; noch weniger würden wir die harte Nebeneinanderstellung verschiedener Style an einem und demselben Gebäude ertragen. Der Maler vermeidet es mit ängstlicher Sorgfalt, unkomplementäre, widersprechende Farben in unmittelbare Berührung mit einander zu bringen: durch unendlich feine Mischungen und Nüancen, durch unbestimmbar viele Abstufungen von Lichtern und Schatten läßt er unmerklich eine Farbe in die andere verschwimmen, und selbst das Total des Bildes mit all seinen verschiedenen Gestalten sich in das ausgleichende Element eines allgemeinen Kolorits, *eines* Farbenduftes, *einer* Grundstimmung wohlthuend auflösen. In der Poesie werden wir uns nicht der Laute und Wörter als etymologischer Sprachatome von verschiedenem Klang und Sinn bewußt, sondern verschwemmen sie unmittelbar in das glättende Fluidum des Gedankens, den sie aussprechen, lösen sie versenkend in den vollen Strom der Gefühle auf, den sie in unserm Innern erregen. Sämmtliche Wörter der Sprache sind unter einander gleich wichtige Bestandtheile ihres Organismus, stellen sich dem logischen Gedanken, der lyrischen Empfindung alle gleichbereit zur Verfügung: jedes ist ein berechtigter Punkt in dem einheitlichen Ganzen, ein gefügiges Mittel für den geistigen Ausdruck. Durchaus analog müssen auch die Töne der Musik nach *einem* arithmetischen Verhältniß geordnet, in das Grundmaß einer kleinsten Reihe gefaßt sein, die sich in allen Lagen des Tonreichs schematisch wiederholt: nur so kommt Ebenmäßigkeit in das ganze Gebiet, werden alle Töne gleich willige, gleich ausdrucksvolle Darstellungsmittel der musikalischen Idee, der künstleri-

schen Komposition. Immer wird diese freie Verfügung der Musik über alle ihre Mittel und Formen, ihre ungehemmte Beweglichkeit durch alle Tiefen und Höhen des Tonreichs Behufs erschöpfenden Empfindungsausdrucks als das Ziel der musikalischen Organik und in diesem Sinne als das Ziel der Musik selbst gelten müssen. Und wer wollte läugnen, daß die heutige Musik diesem Ziele näher ist, als die alte, oder daß sie wohl gar dies formale Ziel schon erreicht hat?

In dem einzelnen Kunstwerk reflektirt sich diese Einheit des Materials als Gleichmäßigkeit des Styls mit Fernhaltung alles Fremdartigen oder Störenden, als Identität des Versmaßes, als Einheit der Handlung, Geschlossenheit der Situation, Stetigkeit der Stimmung u. s. w. Auch in dieser Beziehung ist die Musik der Dichtkunst wesensverwandt, schwesterlich gleichgestellt: ihren geistigen oder seelischen Inhalt durch sinnliche Medien zur Erscheinung zu bringen, müssen auch diese Medien zu einem organischen System gegliedert sein, unterliegen ihre beiderseitigen Werke der gleichen Gesetzmäßigkeit der Darstellung: die Worte wie die Töne sind alle unter einander zu der nämlichen Ebenbürtigkeit mit ihres Gleichen erhoben, werden als unterschiedslose Organe des Ausdrucks mit wahlloser Freiheit behandelt.

Hiergegen nun — wie dies schon früher vorübergehend berührt werden mußte — verstößt die alte Musik, wenn sie in dem Systeme ihrer „Kirchentonarten" die einzelnen Tonleitern als selbständige Einheiten aufstellt, jede mit einer besondern Reihe von Intervallen, jede mit einem eigenthümlichen Klang- und Stimmungscharakter, ohne das Hülfsmittel der Chromatik, der Modulation. In diesem System der Kirchentonarten waltet kein gemeinsames Grundprincip, ist keine Einheit; das Tonreich selbst ist hier kein ebenmäßig durchgebildetes Ganzes, sondern zerfällt in lauter besondere Reihen, spaltet sich zu verschiedenen Registern, Farbengruppen oder wie man es sonst nennen will. Diese Mannigfaltigkeit des Materials macht auch Einheit der stylistischen Darstellung, des malerischen Ausdrucks, macht Gleichmäßigkeit des Charakters, der Stimmung unmöglich, läßt einen reinen Eindruck nicht aufkommen. Der Tonsetzer greift für seine verschiedenen Zwecke in die verschiedenen Fächer des Systems und macht jedes Tonstück zu einem Mosaik verschieden zusammengesetzter Tonreihen, innerlich fremder und darum hart klingender Akkordgruppen. Erst das allseitig entwickelte Tonsystem der neuern Musik mit einer einzigen Tonleiter als durchgehendem Grundschema ist ein einheit-

lich ausgeführtes Ganzes; das gleiche arithmetiſche Intervallverhältniß durchdringt das geſammte Tonreich in allen Lagen, ein Grundmaß, ein Charakter beherrſcht die ganze Maſſe von Tönen. Wohin irgend hier der Künſtler greift, in allen Schichten iſt das Material daſſelbe, ſeinen Intentionen überall gleich dienſtbar, den Textſchattirungen in allen Lagen gleich gefügig.

In dieſer Ungleichartigkeit ihres Bau's liegt die Fremdartigkeit der alten Muſik für uns, ihre Unfähigkeit, das muſikaliſch Schöne zu erreichen. Nur für den weltfeindlichen Kirchengeſang, nur für den Ausdruck des Überirdiſchen, des Negativen, Ascetiſchen eigneten ſich ihre herben, rauhen Akkorde. Das rein Menſchliche dagegen in ſeinen geſunden, normalen Äußerungen, die Harmonie des Gemüthes, die ſchöne Sinnlichkeit des Empfindens vermochten ſie nicht zu verſinnlichen. Stoffen von ſolchem Inhalt, lyriſchen, erotiſchen Texten gegenüber wird die alte Muſik zur Tyrannin, zur Monſtroſität. In dieſer innern Unwahrheit individuellen Texten gegenüber, und in jener konſtruktiven Ungleichartigkeit ihres Syſtems liegt ihr Fundamentalmangel, ihre hiſtoriſche Bedingtheit und Vergänglichkeit. Daher hat denn die kontrapunktiſche Muſik für uns heutzutage nur noch hiſtoriſchen Werth, iſt nur noch für den Theoretiker und Forſcher von Intereſſe, objektiven Kunſtwerth aber beſitzt ſie nicht, einen äſthetiſchen Eindruck iſt ſie weit entfernt hervorzubringen. Ganz nur ein Kind ihrer Zeit und deren äſthetiſcher Beſchränktheit, iſt ſie mit dem Aufgang eines neuen Principes vorübergegangen. Ähnlich wie alte Bauwerke oder Gemälde zeugt ſie von den Beſtrebungen ihrer Urheber, von den Kunſtanſchauungen ihrer Entſtehungsepoche und gleicht in dieſer Beziehung ganz den Überreſten etwa der altbyzantiniſchen Kunſt mit ihren höchſt naiven, höchſt unbeholfenen Körperformen, oder den Bildern der Venetianer, wenn ſie die heiligen Geſtalten der Bibel mit dem italieniſchen Nationalkoſtüm ihrer Zeit drapirten. All dergleichen gilt der eignen Zeit für ſchön, für vollkommen; jede folgende Generation aber, fortſchreitend und freier blickend, erkennt ſeine Mängel, ſeine nur vorübergehende Gültigkeit und ſetzt es zur bloßen Vorſtufe für ein Vollkommneres herab. Was daran innere Begründung und dauernde Lebenskraft hat, bleibt und wird Ausgangspunkt oder Vorbild ſpäterer Kunſtbeſtrebungen. Aber das Ganze in ſeiner Bedingtheit, mit ſeiner zufälligen Zeit- und Lokalfärbung, die geſammte Erſcheinung mit all ihren Mängeln kann nicht für immer dauern, kann ſich nicht noch ein Mal erneuern; das war

einmal ein historisch Nothwendiges und hatte als solches seine zeitweise Berechtigung; aber für uns hat es keine Bedeutung mehr, wir haben für das Werk keine Sympathien mehr, durch keine Gewaltmittel kann es wieder lebensfähig gemacht und zur Auferstehung gerufen werden. Nur einseitig enthusiastische Eiferer können es noch aus Überzeugung preisen und von seiner Wiedererweckung träumen.

Aber gerade diese Mängel der alten Musik waren es, aus denen sich ein neues Princip herausrang, welches ihre Lücken ergänzte, das von ihr Gemißhandelte in seine vernünftigen Rechte wiedereinsetzte. Die Melodie gab dem subjektiven Texte die ihm einzig gemäße Gesangweise wieder und die Harmonie trat — ebenso richtig — in die Bescheidenheit wortloser, füllender Begleitung zurück. Aus der äußersten Verirrung des Liedes zur Vielstimmigkeit schlug die Entwickelung, da es einen andern Weg, eine noch höhere Steigerung über dies Äußerste hinaus nicht gab, in's direkte Gegentheil um. Sollte für das Lied überhaupt noch etwas von Entwickelung folgen, sollten ihm in Zukunft noch neue Bahnen der Vervollkommnung geöffnet sein, so mußte es aus dem einen Extrem sich in das entgegengesetzte stürzen, aus der vielstimmigen Verkettung mußte es, über alle denkbaren Zwischenstufen hinweg, zur schlichtesten Melodik zurückgreifen: auf die jahrhundertelange Herrschaft des Kontrapunkts mußte mit unerbittlicher Konsequenz die Erfindung der Einstimmigkeit folgen. Aus der Künstelei fand man sich wieder zur Einfachheit, aus der Verblendung und Unnatur zur Wahrheit zurück. Über alle kirchliche und weltliche Gewalten, über die ganze Wucht vielhundertjähriger Traditionen siegt zuletzt immer wieder der schlichte, gesunde Sinn des Volkes, die ewige Vernunft der Dinge. Sie kann zeitweise verschüttet werden und schlummern, aber man kann sie nicht für immer tödten und begraben. Die Kontrapunktik war die Passionszeit, die Einstimmigkeit ist der Ostermorgen der Musik.

Der innere Grundmangel der kontrapunktischen Musik ist logischer Natur, insofern sie die Vernünftigkeit der Textworte außer Acht ließ. In dieser Beziehung ist vor Allem an dem Grundsatze festzuhalten: was schön sein soll, muß zugleich vernünftig sein. Denn dies ist das Höchste, was eine Kunst, was menschliche Thätigkeit überhaupt zu ihrer Legitimation anführen kann, was wir von jedem Werke zu allererst fordern: es muß mit den unverrückbaren Gesetzen des menschlichen Denkens, mit dem göttlich geordneten Organismus unseres Seelenlebens in stillschweigender

Übereinstimmung stehen. Diesen Prüfstein legen wir an die Glaubenssätze der Religion, an die Wahrheiten und Resultate der Wissenschaft, an die Sitten und Gebräuche des socialen Lebens, diesen auch an die Principien und Regeln des Kunstschaffens. Auch das musikalische Kunstwerk entspringt dem menschlichen Geiste und wendet sich wiederum an ihn, daher muß es dessen Ansprüche, muß es vornehmlich die Forderung des Richtigen, des logisch Begründeten erfüllen. Die Gesangmusik zumal hat ja überdies einen Text, einen Complex von Gedanken und Empfindungen, eine Reihe inhaltvoller Wörter mit bestimmten Begriffen u. s. w. zum Objekt, die sie in ihrer Weise wiedergeben will: diesen geistigen Inhalt, dies logische Gerippe und Gerüste des Textes hat sie vor Allem zu respektiren und für ihre eigne Tonsprache zum Maßstab zu nehmen. Der ganze, scheinbar rein musikalische Apparat der Klanggeschlechter, der Taktarten, des Rhythmus, der Wortdeklamation, ja die Grundzüge der musikalischen Melodie selbst sind im dichterischen Texte vorgezeichnet und der Gesang hat sich diesen Momenten als Normen zu fügen, soll er den gesunden Sinn ansprechen und wenigstens dem nothdürftigsten Verlangen nach Richtigkeit genügen. Ehe der Gesang schön ist, muß er richtig und verständig sein. Den Text bloß irgendwie in das geduldige Element der Töne umzusetzen, sich bei der musikalischen Produktion lediglich vom Gefühle bestimmen und die Musik allein die Gefühle des Textes versinnlichen zu lassen, ohne Rücksicht auf Formfundamente, auf metrischen Bau u. s. w., führt zu absoluter Willkühr, zu Maßlosigkeiten, bei denen schließlich auch die letzten, die einfachsten Gesetze in Frage gestellt sind.

Für das Lied lautet das oberste Postulat der Vernunft: der individuelle Text fordert auch individuellen Gesang, das lyrische Lied kann nur von einer Stimme gesungen werden, weil sein Inhalt, seine Empfindungen nur von einem Herzen erlebt sind, nur in diesem einem Munde Wahrheit haben. Gegen dies Gesetz der Vernünftigkeit verstieß das kontrapunktische Lied, wenn es die Erfahrungen, die Gefühle eines Einzelnen von Mehren zugleich und von Jedem in anderer Weise aussprechen ließ; wenn es die Textworte gegen ihre sinngemäße Betonung, gegen ihren metrischen Rhythmus verrückte, sich an die Hebungen und Senkungen der Wörter nicht band u. s. w. Nur bei Texten, welche selbst schon eine Mehrheit der Individuen voraussetzen, welche die Unterschiede, die Konflikte zwischen ihnen andeuten sollen, wo Jeder im Rechte zu sein glaubt und eigensinnig seinen Weg geht — da nur hat die Mehrstimmigkeit

Sinn und Berechtigung, und kann sie in diesem Falle selbst komische Eindrücke mit Erfolg erzielen. Bei rein lyrischen Stoffen dagegen ist sie, ästhetisch angesehen, ein Widersinn, eine musikalische Unmöglichkeit.

Wie begründet, wie zwingend der Durchbruch des Liedes aus dieser Unnatur zur Einstimmigkeit war, geht vornehmlich daraus hervor, daß er sich an zwei getrennten Punkten der musikalischen Produktion, nämlich in Italien und Deutschland, fast gleichzeitig vollzog. Man wird zur Erklärung dieser Thatsache nicht behaupten dürfen, die europäische Menschheit sei damals von dem neuen Geiste edler Weltlichkeit, fröhlichen Lebensgenusses, idealschöner Kunstschöpfung besonders ergriffen gewesen. Wohl aber wird man in diesem Durchbruch, in diesem Siege des großen Kunstprincips noch einen Nachhall der echt menschlichen, unbefangenen Weltauffassung finden dürfen, die der Idee nach mit der Reformation in die Menschheit eingetreten war und die sich, eine Zeit lang zurückgedrängt und verdunkelt, während der folgenden Jahrhunderte an verschiedenen Punkten unseres Kontinents und auf den verschiedensten Lebensgebieten in erschütternden Ausbrüchen Luft gemacht hat. Man wird nicht behaupten wollen, in der ganzen Atmosphäre jenes Zeitalters habe ein frischer, erquickender Hauch, ein Zug von Freiheit und Freudigkeit gelegen, der sich auch in den Werken der Kunst, in der Darstellung der Schönheit sein wahlverwandtes Gegenbild habe geben müssen. Wohl aber mußte, nach den Jahrhunderten der Verirrung in Unnatur, nach der Gefangenschaft in mystischem Glaubensdunkel und hierarchischer Verdummung der erlösende Tag der Geistes- und Gemüthsfreiheit einmal anbrechen und die gesunden Keime aus der Erstarrung zum Leben rufen. Nach der Herrschaft des Kirchlichen und Priesterlichen während des Mittelalters mußte die Menschheit mit Anbruch der Neuzeit wieder zum einfach Menschlichen umkehren und ihrer zurückgedrängten Natur ihre Berechtigung, ihre Göttlichkeit wiedergeben. Und in diesem, mit der Reformation neu erwachten Sinn für das rein Menschliche, in dem neu gefühlten Bedürfniß nach natürlichem Verhalten, nach vernünftiger Ausdrucksweise lag auch die Wiederauffindung des einstimmigen Gesanges in ihrer letzten Ursache begründet. Aus diesem einen Quell flossen schließlich alle die verwandten Erscheinungen, mit denen man die Monodie gewöhnlich in erklärenden Zusammenhang zu bringen pflegt: die Erfindung des Recitativs in Italien, die Entstehung und üppige Erstlingsblüthe der Oper daselbst mit schon selbständigen „Arien", die Bildung der sogenannten

„Kammerkantate“ durch Carissimi mit dramatischer Recitation und Melodik u. s. w.

Daß der einstimmige Gesang sich aus den Banden der Kontrapunktik gerade in Italien am frühesten herauswickelte, lag in der wesentlich melodischen Organisation des südländischen Kunstnaturells, das seine Begabung für Melodie und Melodieschönheit nie verläugnet hatte und schon durch den bloßen Instinkt das Schöne und Richtige traf. In dem schwerfälligen Deutschland dagegen erfolgt die Wiederauffindung der Monodie theils später, theils weniger leicht, weniger als etwas Selbstverständliches, nicht mit der bewußten Entschiedenheit des Richtigen und einzig Naturgemäßen, wie dort, vielmehr unter größern Schwierigkeiten und unsicherm Schwanken. Deutschland hatte in seiner tiefern Geistesanlage mehr natürliche Sympathie für die theoretische Gesangbehandlung, hatte sich fester in die verworrene Stimmenverflechtung der Kontrapunktik hineingefahren und hielt, während schon unter seinen eignen Sängern die ersten monodischen Weisen ertönten, im Principe noch immer an der polyphonen Überlieferung fest, ja so lange fest, bis die Kunst des Kontrapunkts — was erst in der nächsten Periode geschah — zum höchsten Abschluß geführt war. In Deutschland hat die Erfindung der Einstimmigkeit weit mehr eine förmliche Geschichte; es ist ein langwieriger und mühevoller Weg, wie man sie nach und nach ahnt, sich ihr nähert und sie endlich herbeiführt.

Dagegen ist es für das musikalische Naturell der Italiener charakteristisch, daß sie durch einen außermusikalischen, nur allgemein künstlerischen Anlaß, durch Bestrebungen außerhalb des Liedes auf die Einstimmigkeit geführt wurden, nämlich durch die Wiederherstellung des griechischen Drama's mit dem Halbgesange seiner recitirten Chorstrophen. Hier erscheint die Wiederauffindung der Monodie als bloßer Zufall, als etwas von außen Gekommenes, beiläufig durch einen Nebengedanken Herbeigeführtes: sie war mehr ein glücklicher Fund oder Gedankenblitz, als beabsichtigte That oder freies Verdienst. In Deutschland dagegen entwickelte sich die Einstimmigkeit des lyrischen Gesanges sehr naturgemäß aus dem Gefühl und Bewußtsein von der Unangemessenheit der Polyphonie für das subjektive Lied, aus der widersinnigen mehrstimmigen Bearbeitung einfacher Liedmelodien; hier wurde die Erfindung innerhalb des Gebietes selbst gemacht, auf dem die Unnatur geübt worden war und die Reform Noth that; hier war die Monodie und deren Wiederher-

stellung ein innerer Drang der Entwickelung, eigne, bewußte That des gesunden Volks- und Kunstgeistes. Gekannt haben die deutschen Meister die italienische Erfindung sicherlich, wie sie die Neuerungen des italienischen Kunstgesanges alle kannten und schon früh auf die eigne Produktion einwirken ließen. Dennoch ist die Erfindung bei ihnen keine bloße Nachahmung, keine geistlose mechanische Wiederholung des italienischen Prozesses, sondern ihr selbständiger Gedanke, ihr selbstgefundenes Ziel, freie, originale Schöpfung. Thatsächlich gemacht ist die Erfindung zuerst in Italien; aber mit nicht minderm Rechte dürfen die Deutschen als die zweiten Erfinder angesehen werden, wenn anders zur Erfindung ein langgefühltes Bedürfniß der Übelstände, eine lange Reihe mühevoll suchender Anläufe zum Bessern vorausgesetzt wird, die dann schließlich bei dem geahnten Ziele anlangen. Auf dem Gebiete des Liedes wenigstens bleibt den Deutschen unzweifelhaft der Ruhm der Erfindung, wogegen den Italienern die Erfindung der Monodie überhaupt zugestanden werden muß. An den Namen „Deutschland", an die Gedanken- und Gemüthstiefe des deutschen Volkes wird daher das Lied — so vermuthen und vertrauen wir — auch mit seiner weitern Entwicklung geknüpft bleiben.

In der Gesammtentwicklung der Musik endlich ist die Auffindung der Einstimmigkeit geradezu ein epochemachender Wendepunkt, die Scheidegrenze ihrer beiden großen Hauptepochen. Die erstere derselben, die der Formstudien, kommt mit der Einstimmigkeit zum Abschluß. Das Material der Tonkunst ist durch Nachdenken und praktische Versuche von fast vier Jahrhunderten (c. 1300—1650) zusammengetragen und der Musik damit der nöthige Apparat von Darstellungsmitteln an die Hand gegeben. Gleichzeitig aber und durch dieselben Versuche hatten sich die nöthigen Tonverhältnisse und Tonformen festgestellt und die Musik selbst sich zur Kunst konsolidirt, die bereits nach Regeln und Maßen begrenzte Tonstücke zusammenfügte. Mit der Durchbildung der Harmonie (vermittelst der kontrapunktischen Satzstudien), mit der dem Textmetrum angepaßten Rhythmik und der psychisch ausdrucksvoll gewordenen Melodie hat die Musik die Grundelemente ihrer Existenz beisammen: das kleine einstimmige Lied ist die erste Gestalt dieser ihrer beginnenden Mündigkeit, mit diesem Resultat geht sie aus dem Stadium mechanischer Formoperationen in die höhere Sphäre freier Darstellungsfähigkeit, diese zweite Hälfte ihrer Gesammtentwickelung hinüber.

Für diese ganze Weiterentwickelung aber wird gerade das einstimmige Lied Grundlage und Vorbild. Mit ihm hatte der Gesang gelernt, den Text nach seinem Gefühlsgehalte wiederzugeben, der Musik selbst war hiermit die Welt des Gemüthes überhaupt aufgeschlossen, alle ihre Tonweisen und Tonformen, auch die später erfundene Instrumentalmusik, waren fortan nur Organe der seelischen Empfindung. Ferner wurde das Lied, vermöge seines einfachsten rhythmischen Schema's, das Modell aller musikalischen Gestalten, auch der größern Tongattungen der Zukunft: in sein einfaches Grundmaß erscheint Alles gefaßt, was die Tonkunst bis auf den heutigen Tag von weitern Bildungen hervorgebracht hat. Das Lied selbst aber, einmal auf den richtigen Weg der Entwickelung geführt, befestigt auf der einen Seite — die Aufgabe der nächsten, 3ten Periode und zugleich die nächste Nutzanwendung der kleinen Liedstrophe — die wiedergefundene Einstimmigkeit zuerst für das volksthümliche Bedürfniß und bringt den ersten Fluß in die drohende Erstarrung; auf der andern aber vertieft und steigert es seinen Gefühlsinhalt und dehnt auch seine Formen, aber immer nur innerhalb des anfänglichen Schema's, zu weitern Dimensionen aus — das Problem der noch in der Entwickelung begriffenen 4ten und letzten Periode seiner Gesammtgeschichte.

Berichtigungen und Zusätze,

die ich vor dem Gebrauch des Buches vorzunehmen bitte.

S. 23. Z. 12 von ob. Der hier erwähnte, „unten in Notation mitgetheilte Gesang" findet sich S. 248.
S. 83. Z. 7 von unt. setze man hinter „Nationalgefühl" ein Komma!
S. 92. Z. 16 v. ob. Die Beispiele aus le Maistre's „Bataglia Taliana" finden sich S. 373.
S. 97. Z. 11 v. ob. lies „larrez".
S. 105. Z. 1 v. ob. Der „Chant des Oyseaux" findet sich S. 405. 406.
S. 137. Notenzeile 1 v. ob. muß die 2te Note auf „Baten" eine halbe Taktnote sein.
S. 231. Z. 16 v. ob. lies „von Hause aus"!
S. 237. Z. 1 v. ob. Das 7stimmige le Maistre'sche Quodlibet steht S. 260 ff.
S. 263. Notenzeile 4 v. unt. muß die halbe Taktpause eine ganze sein, d. h. unter der Linie stehen.
S. 280. Z. 3 v. unt. lies „flûte"!
S. 463. Z. 15 v. ob. ist „einen" zu streichen.
S. 469. Z. 7 u. 10 v. unt. lies „Nauwachen" und Nauwach"!
S. 469. Z. 7 v. unt. muß hinter „gerichtet" ein Komma stehen.
S. 471. Z. 3 v. unt. lies „Nauwach"!

[illegible] 71,
[illegible] 73, 73,
[illegible] 74
[illegible] 74
[illegible] 74
[illegible] 74
[illegible] 74
[illegible] 74
[illegible] 373
[illegible] 109/10
[illegible] 248
[illegible] 266 [illegible]
[illegible] 327
[illegible] 342
[illegible] 344
[illegible] 361 [illegible]
[illegible] 404
[illegible] 439
[illegible] 457
[illegible] 454
[illegible] 474
[illegible] 475
[illegible] 501

MUSIC LIBRARY

DATE DUE

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004

SEP 1 1 1990

G.E. STECHERT & CO.
[ALFRED HAFNER]
NEW YORK

M2500
.S59

Schneider, K.E.
Das musikalische Lied in geschichtlicher Entwickelung.

NAME	DATE	NAME	DATE

502809

Stanford University Libraries
3 6105 004 273 152